
الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف

مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن



أ. د. حفناوي بعلي

مدخل في

نظرية النقد الثقافي المقارن

المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل في
نظرية النقد الثقافي المقارن
المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات

أ. د. حفناوي بعلي



الدار العربية للعلوم ـ ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

منشورات الاختلاف

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر

الطبعة الأولى
1428هـ - 2007م

ردمك 978-9953-87-092-2

جميع الحقوق محفوظة للناشرين

منشورات الاختلاف

14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة - الجزائر
e-mail: revueikhtilef@hotmail.com



الدار العربية للعلوم ـ ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 ـ 785108 ـ 785107 (1-961)
ص.ب: 5574 ـ 13 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961) - البريد الالكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (9611)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت - هاتف 786233 (9611)

المحتويات

مقدمة 11

الفصل الأول

الدراسات الثقافية.. جينالوجيا النقد الثقافي 19

الدراسات الثقافية.. النقد الثقافي، فضاءات وانشغالات 20

النقد الثقافي.. نقد الأنساق الجمالية المضمرة 39

النقد الثقافي.. تأويل النصوص الثقافية والأدبية 47

النقد الثقافي.. التاريخانية الجديدة/ الجماليات الثقافية 54

الفصل الثاني

النقد الثقافي.. ونظرية ما بعد الكولونيالية 65

أدب ما بعد الكولونيالية.. الخطاب/ المفهوم/ المصطلح 66

النقد الثقافي والإمبريالية.. إدوارد سعيد والريادة 74

النقد الثقافي.. وخطابات ما بعد الكولونيالية 90

الفصل الثالث

النقد الثقافي.. وفلسفة النسوية وما بعد النسوية 109

النقد النسوي.. الإشكالية والمصطلح 110

النقد النسوي.. وعي المرأة الجديد 116
مسارات ومدارات تطور الخطاب النسوي 120
النسوية والنقد النسوي في الفكر المعاصر 133
النقد النسوي.. المرأة.. الكتابة.. الجسد 136
المرأة.. والبحث النقدي الثقافي 140
سمات النقد النسوي في الخطاب الثقافي 148

الفصل الرابع

النقد الثقافي والإنتلجانسيا.. المثقف/السلطة 151
الخطاب الثقافي.. «النخبة» ودينامية المثقف العضوي 152
النقد الثقافي.. نقاد الثقافة الجماهيرية/العنف الرمزي 164
حركة الطليعة في الثقافة والأدب.. والنقد السوسيو ثقافي 170

الفصل الخامس

النقد الثقافي المقارن وثقافة العولمة 177
مصطلح العولمة وإشكالية الهويات والثقافات 178
العولمة.. العنف الثقافي/اللغوي الأنجلو أميركي 188
العولمة والمسألة الثقافية/النقد الثقافي 192
العولمة وثقافة الصورة وأبجدية الإنترنيت 198
العولمة.. عالمية النقد الثقافي المقارن 208

الفصل السادس

النقد الثقافي والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة 219

النقد الثقافي والأنثروبولوجيا.. مقاربات منهجية 220

النقد الثقافي/ المثاقفة.. التعدد والتداخل الثقافي........................ 227

النقد الثقافي المقارن والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة........................ 235

النقد الثقافي المقارن والبعد الأسطوري الأنثروبولوجي 251

الفصل السابع

النقد الثقافي وثقافة الصورة والمشهد........................ 269

النقد الثقافي والصورة.. فلاسفة ونقاد الصورة........................ 270

سيميوطيقا السينما/ بلاغة الصورة/ سيميولوجية المسرح........................ 283

الخطاب الإعلامي والإشهاري في ضوء النقد الثقافي 304

الخطاب الإعلامي.. قرية كونية أم إمبريالية إعلامية 305

الخطاب الإشهاري صناعة ثقافية وإعلامية........................ 309

النصوص والخطابات الإشهارية في الوسائل الإعلامية........................ 313

تفاعل العلامات والأنساق الثقافية في الخطاب الإشهاري........................ 317

الخطاب الإشهاري من وجهة نظر النقد الثقافي........................ 319

النقد الثقافي وجمالية الموسيقى والأداء........................ 321

النقد الثقافي وبلاغة التشكيل والعمارة........................ 327

الفصل الثامن

النقد الثقافي والنقد الإيكولوجي/البيئي 333

آفاق النقد الإيكولوجي.. أخضرار العلوم الإنسانية 334

الضمير الإيكولوجي الدولي.. أخلاق وثقافة الأرض........................ 343

الأمن البيئي/ التربية الخضراء ضد الفاشية الإيكولوجية 350

خاتمة 359

المصادر والمراجع... 367

الإهداء

... إلى هؤلاء:

إدوارد سعيد

إيهاب حسن

أحمد إعجاز

... إلى أولئك:

فرانز فانون **Franz Fanon**

جاك بيرك **Jacques Berque**

هومي بهابها **Homi Bhabha**

جاياتاري سبيفاك **Gayatri Spivak**

.. إلى «نجمة».. الثريا.. ضوء البيت.. التي رحلت إلى سمائها..

راضية مرضية

عنابة/ الريم، 26 نوفمبر 2006

د حفناوي بعلي

مقدّمة

يؤكد النقد الثقافي على أنه نشاط وليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، وأن الناقد الثقافي أو نقاد الثقافة، يطبّقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة. وإن النقد الثقافي مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، متعددة. كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة. وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلاً عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسّر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية.

اهتمت الدراسات الثقافية/النقد الثقافي، بجملة من العناوين والقضايا البارزة، من مثل: ثقافة العلوم، وتشمل التكنولوجيا والمجتمع، الرواية التكنولوجية والخيال العلمي، وثقافة الصورة والميديا، وصناعة الثقافة، والثقافة الجماهيرية، والأنثروبولوجية النقدية الرمزية المقارنة، والتاريخانية الجديدة، ودراسات سياسة العلوم، الدراسات الاجتماعية، الاستشراق، خطاب ما بعد الاستعمار، نظرية التعددية الثقافية، والدراسات النسوية والجنسوية، والنقد الإيكولوجي/ثقافة البيئة، وثقافة العولمة.

تقدّم الدراسات الثقافية ما يشبه خارطة لجغرافية النقد الثقافي، تبيّن الأماكن وأسماء الأعلام الرواد للخطاب الثقافي. حيث ظهر في فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي ستراوس، ميشيل فوكو، لويس ألتوسير، جاك لاكان، بيير بورديو، جاك دريدا، أ. ج. غريماس. وفي ألمانيا: يورجين هابرماس، ثيودور أدورنو، والتر بنجامين، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركوز. وفي الولايات المتحدة: إدوارد سعيد، فيكتور تيرنير، كليفود جرتيز، فريدريك جيمسون. وفي كندا: ميتشل ماكلون، إتش. أنيس، نورثروب فراي. وفي إنكلترا: ليفس، رايموند وليامز، ستيوارت هول، ريتشارد هوغارت، ماري دوغلاس، وليم إمبسون. وفي

إيطاليا: أنطونيو غرامشي، وأمبرتو إيكو.

لقد شكّلت التجربة الاستعمارية، التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال، الخلفية أو الأساس الذي ترتكز إليه مصطلحات «الأدب ما بعد الكولونيالي»، و«النقد ما بعد الكولونيالي». وهذا مجال آخر، يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن، وهو نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، وكذلك دراسة الاستعمار وأثر الاستعمار على المجتمعات المستعمرة. لقد أجري الكثير من البحوث النظرية، التي تنطلق أساساً من عمل إدوارد سعيد، الذي حاول أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانز فانون، في حوصلة الكتابات السياسية لأنطونيو غرامشي.

وتذهب «ماري لويز برات» إلى أن تلك البلدان التي استعمرت، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة، فلم يكن يمثّل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ «المعلومات»، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها.

حاول «بيتر هيولم» أن يأخذ من عمل إدوارد سعيد ونظرية الخطاب بصفة عامة، للتنظير حول تعقيد الخطاب الاستعماري، اعتبر أنه كانت هناك خطابات مختلفة متداولة في فترة الاستعمار، لا تصوّر كلها الأهالي بطرق سلبية. تعتبر «جاياتري سبيفاك»، من منظري ما بعد الاستعمار، الذين ساهمت أعمالهم مساهمة هامة في دراسة تجانس الخطابات الاستعمارية. استعمل نقاد نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، من أمثال فرانز فانون، روبرت يونج، وآن مكلينتوك نظرية التحليل النفسي، لوصف مفهوم الآخرية عند المستعمر. ويمكن أن نعد أميلكار كابرال، وكذا «هومي بابا»، البريطاني من أصل ملوّن، من أبرز النقاد الثقافيين لهذا الخطاب، ومن الداعين إلى تعددية الثقافة.

أما «إيمي سيزار»، مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، فهو ثاني اثنين، أقاما للعالم الثالث الزنجي نظرية فلسفية وسياسية، لبث الوعي في نفوس الزنج، وبناء أرضية حضارية يثبت عليها تاريخ القارة السمراء، وانطلاقاً منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز. أما الآخر فهو «لوي بول

سنغور»، أما الثاني، فهو «فرانز فانون». وتناول بيل أشكروفت، وغاريت غريفيثيز، وهيلين نيفين، في المؤلف المشترك والموسوم بعنوان «الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق»، الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحرّرها من الاستعمار، هذه الآداب التي تعرف بـ «الأدب ما بعد الاستعمار» أو «أدب ما بعد الكولونيالية».

ظهر النقد النسوي منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، فهو فرع من النقد الثقافي الذي يركّز على المسائل النسوية، وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة. وينشغل النقد النسوي على مستوى واضح. بالمسائل المرتبطة بالجنوسة على سبيل المثال، وقد قام بعض النقاد بدراسة الطرائق التي تشكّلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام، كما اهتمّوا بأمور من مثل عدد النساء مقارنة بالرجال، في النصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيرية، وبدور المرأة في النصوص الدرامية، وبالاستغلال الجنسي لجسد المرأة، واهتموا أيضاً بالمسائل المرتبطة بذلك، مثل النظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات، الموجهة بالدرجة الأولى مباشرة للمرأة، مثل الروايات العاطفية والمسلسلات، وبالكيفية التي قدمت بها المرأة في مثل هذه الأنواع الأدبية، حيث تبيّن أن أصحاب النقد النسوي، يركّزون على: دور المرأة الذي تلعبه في النصوص ودورها في الحياة اليومية، وعلى استغلال المرأة بوصفها موضوعاً جنسياً، وعلى سيطرة الرجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسية، وغيرها، وعلى وعي النساء من حيث ارتباطه بحياتهن.

وقد أكّد عدد من أصحاب النظرية النسوية، على أن العديد من المجتمعات هي مجتمعات أبوية، يدور المدار فيها حول القوة الذكورية والمنهج الذكوري في رؤية العالم، وتوجيه العلم، كما أكدوا على مضمون التحليلات لأدوار المرأة في وسائل الإعلام لم يكن كافياً، لأنهم لم يقدّموا الموقف الفلسفي للمرأة، وذلك يعني أنهم يتعاملون فحسب، مع السيطرة والاستغلال. وقد حملت بعض مفكرات النقد الثقافي على الموضوعية المفترضة لأبحاث العلوم الاجتماعية التقليدية، ونتاج المعرفة في العلوم الاجتماعية، حيث أكّدن على أنها منحازة، لأنها لم تأخذ في اعتبارها الخبرات الذاتية للمرأة. كما أكّد العديد من أصحاب النقد النسوي أن مناهج العلوم الاجتماعية مناهج ذكورية ومنحازة بأساليب مختلفة، مما يؤدّي على

نحو نهائي إلى المحافظة على الوضع كما هو، وعلى استمرار سيطرة الرجل.

علاقة السلطة بالمثقف غالباً ما تكون محفوفة بالمخاطر، وخاصة إذا صدرت عن تصور، يرى أن المثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة، لأن هذا التصور يقوم على علاقة ضدية، طرفها السلطة بمفهومها التنفيذي الإجرائي، وطرفها الثاني الذي يتعرّض لجملة من الإكراهات، التي إلى غاية أساسية وهي: إقصاء دوره بوصفه مرجعية تسهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تاريخية معينة. أما سلطة المثقف فتشمل الممارسة الفكرية الاعتبارية والرمزية، التي يقوم بها المثقف. وهنا يطرح السؤال: هل للمثقف سلطة، ما حدودها، ما ركائزها؟

إذا نظرنا إلى عناصر «النخبة» نجد أنها تتكوّن من فئات لها حضور فعّال في الواقع، تمثّل النخبة السياسية والدينية، والنخبة الثقافية بالمعنى المباشر، الأدباء والفلاسفة والمثقفون. تلك النخبة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية، عقلية، أخلاقية، تحديثية، والتي تشكّل مرجعية أساسية للأفكار السائدة في المجتمع، والتي تمارس دوراً طليعياً في ضبط القيم، والممارسات الاجتماعية وتسعى لتطويرها وتجديدها، داخل أطر عقلانية وعملية متماسكة، في إطار نقدي وتؤمن بالاختلاف، وتقرّ بالمغايرة وتعدد المنظورات والاختيارات، وتتفاعل مع الوقائع الجديدة، استناداً إلى رؤية متنوعة تقوم على النقد والتواصل والتفاعل.

تهدف الدراسات الثقافية/النقد الثقافي، إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية. كما أنها ليست مجرد دراسة للثقافة، فالهدف الرئيسي لها فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، في إطار ما هو جلي في حد ذاته. ذلك أن الدراسات الثقافية ليست نظاماً، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصبّ على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة.

ومن مظاهر العولمة في النقد الثقافي المقارن انهيار كثير من المدارس الأدبية، التي توحي إلى انهيار أنظمة الحكم التقليدية وتدمير التوابع الفكرية، وتحطيم مركزية الفكر والدليل على ذلك موت البنيوية، الأمر الذي حدا بكثير

من البنيويين على إعادة النظر في موقفهم تحت وطأة المتغيرات، والآن وبعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاماً على استهلال التمرد على البنيوية، يبدو هذا الاستهلال كما لو كان بشارة خلاص العالم من بنية الاستقطاب التقليدية التي انتهت بتفكك الاتحاد السوفياتي، وتهاوي أبنية الأنظمة الشيوعية المنغلقة على مركزها الأوحد، وتصاعد الدعوة إلى التعددية، وتأكيد حق الاختلاف في موازاة مفهوم المركزية الأوروبية ونقضه.

من المؤكد وفرة الخطابات التي نلمحها الآن وفي السنوات الأخيرة القليلة الباقية من القرن العشرين، هي علامة أخرى على التعددية التي تميّز المشهد النقدي في كل مكان. وآية ذلك ما نراه من تهاوي المركزية الأوروبية الغربية في الخطاب النقد الأدبي الحالي بعد أن غربت شمسها نهائياً عن العلوم الإنسانية مع كتاب سمير أمين «التمركز الأوروبي نحو نظرية للثقافة»، وانكسار الخطاب الكولونيالي بالخطاب النقيض الذي يصوغه نقاد العالم الآخر، حيث تتألّق أسماء: إدوارد سعيد، وهومي بابا، وإعجاز أحمد وغيرهم. وهي أسماء يكتب أصحابها في العالم الأول مؤكدين حضورهم في هذا العالم وإزاءه بوضعهم منتمين إلى حضارات وهويات مختلفة، ومدارس فكرية متعددة، يجمعهم التمرد على الخطاب المركزي في أي شكل من أشكال الكتابة، بحثاً عن عوالم أخرى تؤكد التعددية الإنسانية.

وليس من المصادفة أن يهجر ناقد بارز مثل «زيفتان تودوروف» موقعه القديم في النظرية البنيوية، ويستبدل بالشعرية خطاب الخطاب، وينتقل إلى الكتابة عن «التعدد الإنساني» و«أخلاق التاريخ». مفككاً تفكيكاً نقيضاً خطاب الفكر الفرنسي. هذا التحول في المشهد النقدي العالمي، تحوله إلى حواريات هائلة تنطوي على تعددية مذهلة. وذهبت إلى الأبد فكرة أن النقد «الأوروأميركي» هو الإطار المرجعي الوحيد..

إن النقد الثقافي لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة، في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دوراً يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يشكّل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها. ومن هنا تتبدّى علاقة النقد الثقافي بالأنثروبولوجية الرمزية المقارنة. وإذا كانت

الأنثروبولوجيا قد اهتمّت في بدايتها بما هو بعيد، بدائي وغرائبي، فذلك يعود لكون الذين من وراء ترقيتها اعتقدوا، تحت تأثير ذلك التمركز العرقي، أنهم وجدوا في المجتمعات التي درسوها شيئاً من طفولة مجتمعاتهم الأصيلة. أخذ حقل الأنثروبولوجيا التقليدية ينكمش باستمرار، بسبب توسع الحضارة. إن قيمة الأنثروبولوجيا تكمن في تميزها بواسطة موضوعها ومنهجها، فبإمكانها أن تساعدنا على بناء أنموذج جديد، يسمح بمقاربة أوضاع خصوصية ومحددة، غذت كثيراً من الخطابات الرمزية حول الأصالة، الحداثة، التخلف، الهوية، التمايز، العائلة، العشيرة، القرابة، القرية، المدينة، المدرسة، الحقل الديني، الأساطير، المخيل الرمزي، الممارسات الشعائرية والطقسية.

يسعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى تعظيم شأن الصورة. وهناك ميل عام إلى أن الصورة بوصفها خطاباً واتصالاً فنياً خاصاً، إذ لم تعبّر عن ثقافة ما بطريقتها الخاصة، فسوف تصبح مادة جامدة. نعم للصورة سلطة في التواصل الجمالي والتداول جميعاً، للصورة التأثير الجمالي التبليغي مع «الصور الفنية» ذات الدلالات المتعددة. وللصورة سلطة تغيير السلوك والمواقف فيما يسمى بـ «الصور الوظائفية» ذات الطبيعة البراغماتية. لماذا انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الجديدة؛ عبر أعمال تشكيلية وسينمائية، وفنون الأداء والمشهد المسرحي، عل حين أغلق النقد الأدبي عينيه عن تطوير منظورات ثقافية، تحرر الفن الشعري من سلطة اللغة؟

وعن الأجناس والنصوص تحديداً، نجد أن الأجناس في النقد الثقافي المعاصر، تشير إلى نوع من النص، مع الإشارة خاصة إلى نصوص الوسائط الجماهيرية، ولذلك يمكن الحديث مثلاً عن التلفزيون كوسيط مهيمن في وقتنا الحاضر، أما الأجناس فهي تذيع: الإعلانات، وبرامج الأخبار، وبرامج المغامرات وكوميديا المواقف، وبرامج الرياضة، وبرامج المقابلات، والبرامج الوثائقية، وبرامج الخيال العلمي، وقصص الجاسوسية. ويذيع التلفزيون عدداً كبيراً من الأفلام، التي يمكن إدراجها في عداد الأجناس الرئيسية أو الفرعية أيضاً، مثل: القصص البوليسية، وقصص الرعب، والكوميديا، وأفلام الغرب الأميركي، وقصص المغامرات والمخاطرة. فهذه الأنواع والأجناس التي كان النقد الأدبي النخبوي ينفيها، تقدّمت إلى صدارة اهتمامات النقد الثقافي، وغدت من

المكونات الأساسية للمدونة النصية، التي تنشغل بها ويعمل فيها. وبهذا المعنى توسع مفهوم النص، ولم يعد المدلول القديم كافياً من منظور النقد الثقافي.

إن ثقافات وآداب وتقاليد وأديان الشعوب، تزخر بالأفكار والقيم والممارسات الحصيفة بيئياً، والتي يجدر بنا إحياؤها وإخصاب النقد الثقافي بها، بعد أن تخلينا عنها نتيجة اكتساح حياتنا بأسلوب وحيد، هو أسلوب الحضارة الغربية الحديثة المهيمنة. يناقش النقد الإيكولوجي، والتربية الإيكولوجية أخلاقيات البيئة، كالحقوق والواجبات والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام، تنمية الذوق الجمالي نحو البيئة، وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات، كالعناية بالصحة والمحافظة عليها، تنمية الضمير البيئي وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية، على الأخلاق بالأنظمة البيئية.

أدخلت الثورة الثقافية المضادة في عقدي الستينات والسبعينات، وبضمنها الحركة المضادة للحرب، وحركة الحقوق المدنية، والحركة البيئية، أدخلت حشداً من القضايا التي فرضت بالقوة، وأصبحت موضع استقطاب سياسي، بحيث لم يعد باستطاعة النقاد تجاهلها، وبدأ جيل جديد من النقاد الثقافيين الأميركيين، المهتمين بالقضايا البيئية يثيرون أسئلة أساسية، حول علاقة البشر بالطبيعة. هل على البشر التزامات خلقية نحو البشر الآخرين فحسب، أم نحو الحيوانات والنباتات والمنظومات البيئية أيضاً؟ هل من الخطأ خلقياً أن نبيد الأنواع الحية النباتية والحيوانية؟

سبق لهذه الأسئلة أن طرحت من قبل رجال الدين والفلاسفة، وأصحاب المذهب الطبيعي من أمثال: جوناثان إدوارد، ورالف والدو إيمرسون، وهنري ديفيد ثورو، وجون موير، وجون بورس، وألدو ليوبولد. كان احتفاء هؤلاء بجمال العالم الطبيعي، وقلقهم على مصيره مما يجري له على يد الشعب الأميركي المتسارع في نموه وعدده وتصنيعه. يشير العديد من النقاد إلى أن كتاب راشل كارسون «الربيع الصامت»، هو المحفّز للحركة البيئية التي عصفت بالأمة خلال عقد صدور الكتاب. لقد أكّدت كارسون أن الاستخدام الموسع للمبيدات، قتل ملايين العصافير المحبوبة، ومن هنا اسمه الربيع الصامت لدى الأميركيين بإضعاف بيوضها، واستحث مواطنيها للتفحص النقدي لمعاييرهم المسلم بها تجاه الطبيعة.

الفصل الأول

الدراسات الثقافية
جينالوجيا النقد الثقافي

نظراً لاتساع مفهوم الثقافة وانفتاحه على كل شيء تقريباً، فإن حقل الدراسات الثقافية/النقد الثقافي، يؤدّي وظيفته من خلال الاستعارة، من مختلف فروع المعرفة مثل: علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النفس، اللغويات واللسانيات، النقد الأدبي، نظرية الفن، الفلسفة، العلوم السياسية، علوم الاتصال وغيرها. ذلك أن الدراسات الثقافية ليست نظاماً، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة.

تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتروم من وراء ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية. كما أنها ليست مجرد دراسة للثقافة، فالهدف الرئيسي لها فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، في إطار ما هو جلي في حدّ ذاته. تحاول الدراسات الثقافية أن تظهر انقسام المعرفة وتروضه من أجل تجنّب الانقسام بين نمطين للمعرفة، أولهما: الضمني، وهو المعرفة المبنية على الثقافات المحلية، وثانيهما: الأشكال الموضوعية للمعرفة والتي يطلق عليها اسم العالمية. تلتزم الدراسات الثقافية بالارتقاء بأخلاقيات المجتمع الحديث، وأيضاً بالخط الجوهري للعمل السياسي، وهي ليست مجالاً للدراسات عديمة الجدوى، لكنها التزام تجاه إعادة هيكلة البناء الاجتماعي، من خلال الانهماك في السياسات الحرجة: لذلك فالدراسات الثقافية تهدف إلى فهم شكل الهيمنة في كل مكان، وتسعى إلى تغييره، وخاصة في المجتمعات الصناعية الرأسمالية.

يؤكد النقد الثقافي على أنه نشاط وليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، وأن الناقد الثقافي أو نقاد الثقافة، يطبّقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة. وإن النقد الثقافي مهمة متداخلة، مترابطة متجاوزة، متعددة. كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة. وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلاً عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية.

الدراسات الثقافية/النقد الثقافي.. فضاءات وانشغالات وقضايا

حدث في نهاية السبعينات، أن اكتشف الجميع احتشاد الساحة النقدية بما يعرف «ما بعد الحداثة»، باتجاهات نقدية جديدة، وأخرى أعيد إحياؤها، مثل: المادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، النقد الثقافي. وأصبح من الصعب تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات جميعاً؛ فمن المعروف مثلاً أن التاريخية الجديدة هي النسخة الأميركية من المادية الثقافية البريطانية. ثم أن هذه الاتجاهات بكل اتفاقها واختلافها فيما بينها، يمكن اعتبارها جزيئات المظلة الأوسع النقد الثقافي. اهتمّت الدراسات الثقافية بجملة من العناوين والقضايا البارزة، من مثل: ثقافة العلوم، وتشمل التكنولوجيا والمجتمع، الرواية التكنواجية والخيال العلمي، وثقافة الصورة والميديا، وصناعة الثقافة، والثقافة الجماهيرية، والأنثروبولوجية النقدية الرمزية المقارنة، والتاريخانية الجديدة، ودراسات سياسة العلوم، الدراسات الاجتماعية، الاستشراق، خطاب ما بعد الاستعمار، نظرية التعددية الثقافية، والدراسات النسوية والجنسوية ونظريات الشذوذ، وثقافة العولمة.

لقد تبنّت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دوراً حاسماً، وهذا ما يجعلها إفرازاً للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيداً لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية

من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذرياً مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنّته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها. لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعياً بدور الثقافة، أي النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكّل أحاسيسنا وعواطفنا، إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير، هي سبل تحدّها وتحدّدها سياقات المؤسسة الثقافية، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار[1].

ويمكن القول بأن الدراسات الثقافية، تنطلق من موقع المعارضة والاختلاف السائد الثقافي، والملاحظ أن كثيراً من ممارسيها وأعلامها من الملونين، أو الأوروبيين القادمين من قارات وأماكن أخرى. وبما أنها تيار معارضة وليست سلطة، فإن محتواها النقد التحليلي/النقد الثقافي دائماً يكون حاضراً، وهي موجّهة إلى الجمهور العام غالباً، وليست تخصصية، لأنها تمتدّ إلى حقل النقد الأدبي المعاصر.

كسرت (الدراسات الثقافية) مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقّق فيه وما يتكشّف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي.

والدراسات الثقافية تركّز على أهمية الثقافة، تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين

---

(1) آرثر أيزابرغر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2003، ص 85، 143.

على تشكيل وتنميط التاريخ. وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية، هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما أنها تمثّل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي، فإنها تقرّر أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الإيديولوجية، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيراً عن الناس، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قمة مركزة في الدراسات الثقافية.

إننا لا نستطيع فهم مشروع ثقافي أو فني دون أن نفهم تشكيله أيضاً، ذلك أن العلاقة بين مشروع ما وتشكيل ما هي دائماً علاقة حاسمة، وأن تأكيد أهمية الدراسات الثقافية إنما هو في انشغالها بالاثنين معاً، دون أن تخصص نفسها لهذا أو ذاك. وكان هذا فيما نعتقد، هو التجديد النظري الحاسم الذي حدث، أي رفض إعطاء الأولوية لا للمشروع ولا للتشكيل، أو باستخدام المصطلح القديم، لا للفن ولا للمجتمع. والتجديد هو رؤية أن ثمة علاقات أكثر أساسية بين هذين المجالين، اللذين يبدوان منفصلين بطريقة أخرى. بل إلى العمليات التي تأخذ هذه الأشكال المادية المختلفة في التشكيلات الاجتماعية، ذات الطابع الإبداعي أو النقدي، أو من الناحية الأخرى الأشكال الفعلية للعمل الثقافي أو الفني. حيث تحاول وسائل الثقافة الشعبية جميعها؛ من التمثيليات التلفزيونية العاطفية إلى أغاني الشباب المتداولة إلى النشاطات الرياضية، تحاول جميعاً كل بطريقتها الخاصة، التركيز على بث الدعاية والاطمئنان. ولهذا تتشابه الحبكات والأنغام والإيقاعات وأدوار اللعب في أسسها الأولية، بحيث يمكن وضع بعضها موضع البعض الآخر، ولو لم يكن هذا الحكم صحيحاً لما استطعنا أن نحدّد طبيعة الحبكة التي تتّسم بها أفلام الغرب الأميركي[1].

ومن الملاحظ بقوة أنه في كل الحالات فإن التجديد في الدراسة الأدبية، إنما يوجد دائماً خارج المؤسسات التعليمية الرسمية. ظلت مناقشة الأدب من حيث علاقته بالمواقف الحياتية، التي كان الناس يلحّون على تأكيدها خارج نظم

(1) إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 326.

التعليم الرسمية، في تعليم الكبار، وفي الحيلولة بين النساء ومزيد من التعليم. لأن ما كانت تفعله في ذلك الحين المؤسسة هو إعادة إنتاج ذاتها، وهو ما تميل كل المؤسسات الأكاديمية إلى عمله، إنها تعيد إنتاج المعلمين والممتحنين، الذين يعيدون إنتاج الناس على غرار أنفسهم، وفي غياب هذا الضغط وهذا المطلب من جانب الجماعات، التي كانت خارج النظام التعليمي القائم، انقلب هذا النظام التعليمي على نفسه انقلاباً كبيراً، وأصبح نظاماً احترافياً، وانتقل إلى مستويات أعلى من الصرامة النقدية والطابع المدرسي.

وفي الوقت نفسه فإن أولئك الذين فهموا المشروع الأصلي، مثل «ليفيز» على سبيل المثال، قد تمّ تهميشهم، والحقيقة المدهشة هي أنهم حاولوا الخروج من الجامعة ليبدأوا من جديد، مشروعهم الأكثر عمومية، ولكن سبب التشكيل الذي كانوا عليهم، وهم في معظمهم جماعة من الناس من عائلات بورجوازية صغيرة، ومن الطبقة الوسطى الكبيرة القائمة المهذبة، التي كانت تظن أنها تمتلك الأدب. اعتبروا أنفسهم مؤسسة، يسعون إلى تعليم أقلية نافذة.

وهكذا فإن كل الناس الذين قرأوا ما يمكن أن نطلق عليه بحق «دراسات ثقافية» في هذا الاتجاه، من ريتشارد، وليفيس، ومن جامعة مجلة «سكريونتي»، والذين كانوا يدرسون الثقافة الشعبية والقص الشعبي والإعلان والصحف، ويقومون بتحليل مثمر لهذا كله، وجدوا مع الوقت أن الانتساب لهذه الدراسة، سيؤدّي إلى إعادة إنتاج أقلية خاصة. والحقيقة أنه يمكننا أن نؤكد بقوة أن الدراسات الثقافية، بمعناها الذي نفهمه الآن، وبالنظر إلى دينها لأسلافها في كمبردج، إنما حدثت في تعليم الكبار في «جمعية تعليم العمال»، وفي الفصول الموسعة خارج الجامعة. فإن الدراسات الثقافية كانت ذات فاعلية عظمى في تعليم الكبار، هكذا قد طغت واكتسبت قدراً من الاعتراف الثقافي العام، فيما يتعلق بالكتابات الأخيرة.

إذن فقد كان ثمة استمرار أساسي لموقف ليفيس في بعض العمليات التحليلية، والتي تغيّرت في النهاية تغيراً كاملاً. لأنه حين بدأ ذلك العمل في الدراسات الثقافية يلقي الاعتراف على السبيل الثقافي، بدأ يصبح موضوعاً للمناقشة في الدوريات وفي الجامعات بعض الشيء، وكان يعتقد أنه أكثر جدة مما كان عليه. وإذا أخذنا كتاب وليامز عن «الاتصالات» التي تمّ التكليف

بإنجازه، لأن «الاتحاد العام للمعلمين»، عقد مؤتمراً تحت عنوان «الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية»، والذي كان صادراً عن الاهتمام في الخمسينات بكوميديا الرعب، فإنه أنجز الكتاب الذي لم يستغرق وقتاً طويلاً في الكتابة، مستنداً إلى المادة التي كان وليامز استخدمها في فصول الكبار لخمسة عشر عاماً[1].

على أن هناك لوناً آخر من المؤسسة تجدر الإشارة إليها ظهرت خلال الستينات، ونعني بها الجامعة المفتوحة ساهمت في تطوير الدراسات الثقافية، كما أنها كانت منها محاولة استثنائية في تراث هذه الحركة النقدية، نحو ثقافة ديمقراطية إضافية ذات طابع تعليمي، لا فرض برنامج ثقافي من جانب البيروقراطية المركزية، الذي يمكن أن ينير الجماهير، ولكنه برنامج مفتوح بأصالة، وذو طابع تعليمي. اعتمدت تحديداً على مبدأ لم تستطع تحقيقه، وهو أن الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية، من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم. حيث أخذت تعني الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات، والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية.

أما البدايات الجادة للنقد الثقافي، فترجع إلى بداية السبعينات من القرن العشرين، عندما شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام، في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، تناولت وسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا، والمسائل الإيديولوجية، والأدب، وعلم العلامات، والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، وموضوعات أخرى متنوعة. لقد اعتبر تأسيس هذه الصحيفة أمراً مثيراً وممتعاً، لأنه يبيّن أن القائمين على جامعة برمنغهام، يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد، ولكن لسوء الحظ أن هذه الصحيفة لم تستمر طويلاً، ومع ذلك أثّرت تأثيراً كبيراً، في مستقبل الدراسات الثقافية والنقد الثقافي. وفي مرحلة لاحقة، أخذ النقاد يقدّمون مناهج دراسية في الفنون المرئية، وفي الموسيقى وفي تخطط المدن، وفي طبيعة الاتصال وفي طبيعة الاستيطان، وفي السينما وفي الصحافة وفي الإعلان وفي الراديو، مناهج لو أنها لم تقدّم في هذا القطع من التعليم

---

(1) رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 216.

المحروم نسبياً من الامتيازات، لتمّ الاعتراف بها في وقت أسبق بكثير(1).

وهناك نقاد كثيرون، كانوا يعملون في موقع تمّ اختياره بدقة، ليكون بديلاً لجماعة ليفيس السالفة الذكر، ويضربون في عمق مجالات النقد الثقافي، من مثل: رايموند وليامز، ومن مؤلفاته «الثقافة والمجتمع، والثورة طويلة الأجل»، ويرى وليامز أن الثقافة هي كيان واحد لا يتجزأ، وأسلوب حياة كامل، من الناحية المادية والفكرية والروحية، وقد تتبع مراحل تطور الثقافة، كما اهتمّ بظهور الثقافة الإنسانية في مجتمعات معينة، حيث تشكلها الأنظمة المحلية والمعاصرة. وإدوارد طومبسون، وهو مؤرخ وناقد ثقافي وناشط في مجال نزع السلاح النووي، ويرى أن الثقافة لا تفهم من خلال تجارب الفائزين وحدهم، بل من تجارب الفائزين والخاسرين، وإسهاماتهم معاً، فلا يمكن أن نصدر أحكاماً بشأن الناجحين فقط، بينما نهمل غيرهم. وطومسون يفضل ثقافة الطبقة العاملة وينحاز لها، ويضعها في مرتبة متقدمة من اهتمامات الدراسات الثقافية. وريتشارد هوغارت، مؤسس مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنغهام، وهو المركز الذي انطلقت منه الدراسات الثقافية، لتأسيس مراكز على شاكلته في أنحاء مختلفة من العالم، ويعدّ كتابه «فوائد القراءة والكتابة» كتاباً تأسيسياً في هذا المجال(2).

وبرز في الدراسات الثقافية «ستيوارت هول»، وهو عالم اجتماع وناقد أدبي، انضمّ إلى مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، منذ أسسه هوغارت بجامعة برمنغهام، وقد أمدّ هول حقل الدراسات الثقافية بتأثيرات ماركسية محورة أو مطولة، وقد ظلّ هول مؤمناً بضرورة، أن يكون الحقل من الدراسات ارتباط وتأثير في الواقع. فالقيمة الحقيقية عنده للمعرفة والفكر، تتمثّل في مقدار تفاعلها وتأثيرها على المجتمع. وقد تأثّرت الدراسات الثقافية البريطانية بكتابات ألتوسير، وأنطونيو غرامشي بوجه خاص، إضافة إلى تأثيرات أخرى. ويعدّ في مجال الدراسات الثقافية الفرنسية «بيير بورديو» علماً، ومما يراه أن الملكة الثقافية، هي

(1) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 238.

(2) عبد الرحمن عزي: الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر، 1995، ص 120.

القدرة على قراءة الشفيرات وفهمها، إلا أن هذه القدرة ومن ثم الملكة، لا يتمّ توزعها بين الطبقات الاجتماعية بشكل متاح. ويظهر في الدراسات الثقافية «أشيش نانديِ»، عالم نفس وناقد ثقافي، وهو الأب الحقيقي للدراسات الثقافية في جنوب آسيا، طور هذا الحقل ليصبح نشاطاً محلياً، يمكن ممارسته في شبه القارة الهندية في مجالات المعرفة والهوية، وهو يعدّ نفسه من ضحايا «التاريخ»، ومجموعة الأفكار الغربية، مثل: العلم، العقلانية، التنمية، الدولة المستقلة[1].

وفي السنوات الأخيرة يطلع «آرثر أيزابرغر» بكتابه الموسوم «النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية»، وأيزابرغر، أستاذ فنون الاتصالات الإلكترونية والنشر بجامعة سان فرانسيسكو، وكاتب غزير الإنتاج في مجال الثقافة الجماهيرية الشعبية، ومن الواضح أنه قدم إلى النقد الثقافي من حقل علوم الاتصال، وليسمن خلفية أدبية نقدية خالصة، وهذا مؤشر أول يساعدنا على فهم توجهات النقاد الثقافيين، الذين انطلقوا من إعادة ربط النقد الأدبي بتفاعلات الثقافة، بمفهومها الفكري والاجتماعي. سعى (آرثر أيزابرغر) في كتابه إلى شرح وتفسير النقد الثقافي، والدراسات الثقافية في مصطلحات مبسطة، حيث قدّم عدداً من المفاهيم والأفكار في نظرية الأدب، وعلم العلامات والتحليل النفسي، والتفكير الماركسي والفكر الاجتماعي، وعلاقة كل ذلك بالنقد الثقافي. يقدّم ما يشبه خارطة لجغرافية النقد الثقافي، تبيّن الأماكن وأسماء الأعلام الرواد للخطاب الثقافي. حيث ظهر في فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي ستراوس، ميشيل فوكو، لويس ألتوسير، جاك لاكان، بيير بورديو، جاك دريدا، أ. ج. غريماس. وفي ألمانيا: يورجين هابرماس، ثيودور أدورنو، والتر بنجامين، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركوز. وفي الولايات المتحدة: فيكتور تيرنير، كليفود غرتيز، فريدريك جيمسون. وفي كندا: ميتشل ماكلون، إتش. أنيس، نورثروب فراي. وفي إنكلترا : ، ليفس، رايموند وليامز، ستيوارت هول، ريتشارد هوغارت، ماري دوغلاس، وليم إمبسون. وفي إيطاليا: أنطونيو غرامشي، وأمبرتو إيكو[2].

---

(1) زيودين ساردار وبورين فان لون: الدراسات الثقافية، ترجمة وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 22، 65.

(2) آرثر أيزابرغر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2003، ص 48، 120.

وهكذا تحوّلت تحولاً واضحاً في الثمانينات عمّا عليه الموقف في الخمسينات والستينات، ليس فقط لأن الناس أصبحوا أكثر استعداداً – نتيجة التغيرات العامة اجتماعية وشكلية – للارتباط المباشر بالثقافة الشعبية. ومما يمكن الدفاع عنه من الوجهة الثقافية، تحليل المسلسلات والأعمال الدرامية المختلفة، وكذا الروايات البوليسية، وبعدها السوسيولوجي في الدراسات الثقافية. وتنضم إليها كتابات أخرى، تعالج الثقافة نفسها، وموضوعات ثقافية أخرى، في خطابات مختلفة، من بينها الأدب والنقد الأدبي والأدب المقارن.

الثورة التكنولوجية وتأثيرها العريض على كثير من مظاهر الحياة في كافة الدول المتقدمة صناعياً في العالم اليوم، ليست موضوع الساعة فحسب، بل هي موضوع من الموضوعات التي من المحال تجاهل أمرها، إذ فرضت تأثيرها الواضح على الوجود البشري، وعلى حيوات ملايين الناس، ووجودها يمكن الإحساس به في الأدب في أنحاء العالم، وكان لوجودها ما دفع نقاد الأدب والمؤرخين إلى أن يولوها اهتماماً جاداً. ففي أوائل سنة 1975 طرحت إشكالية بأن الوقت لا يزال مبكراً جداً لمناقشة تأثير الثورة التكنولوجية على الأدب، بدعوى أن الدب لم تتح له فرصة كافية لاستيعاب الثورة، التي لا تزال تسير قدماً، فضلاً عن أن طبيعة الإنسان لم تتأثر بعد بها.

ولا شك أن تجاهل تأثير الثورة التكنولوجية على الأدب، تأسيساً على أنه لا زالت دلالات هذا التأثير ضئيلة جداً، هذا الرأي لا يمكن اعتباره رأياً له جديته. لأنه على مدى أكثر من عقدين من الزمان، خبرت أرقى الدول الصناعية في العالم، خبرة ثورة العلم والتكنولوجيا، بصورة لم يسبق لها مثيل في تاريخ العالم. كما أن الكاتب الإنكليزي المعروف «س. ب. سنو»، وهو شخصية من الشخصيات العامة، عرف الثورة التكنولوجية بأنها جملة التغيرات، التي حدثت في المجتمع نتيجة لسيطرة الطاقة الذرية، ونتيجة للتوسع في استخدام الإلكترونيات ونتيجة للميكنة. وأخطر مسألة تواجه الأكاديمي هي دعوى التخصص، التي يهدف خصومه من خلالها إلى عزله عن الواقع، بدعوى الإخلاص للتخصص والاحتراف المهني، وربما كان من أهم ما لحق بالثقافة الإنسانية من خسارة، هو ما نجم عن فكرة التخصص هذه، فقد تمّ الفصل بين

الثقافتين الأدبية والعلمية يوماً ما بحسب مفهوم س. ب. سنو. الذي تحدّث في كتابه الذي أثار نقاشاً كثيراً، والذي نشره عام 1959، تحدّث فيه عن الحاجة إلى إعادة التفكير في ذات المفهوم عن «المثقف»، الذي كان مقروناً في الغرب لعدة قرون بالإنسانيات. ومما أثار قلق «سنو»: الصراع الذي قام بين المثقفين العلميين والفنيين والمثقفين المتصلين بالإنسانيات؛ وهو يخلص إلى أن هذا الصراع، أو هذه الهوة، لولا أردنا أن نتصوّره في صورة أكثر اعتدالاً، ينهض دليلاً على التناقضات العميقة في المجتمع البرجوازي المعاصر[1].

لقد أوضح س. ب. سنو، في روايته التي نشرت سنة 1954 وعنوانها «الناس الجدد» أوضح بصراحة لا تعرف الرحمة، كيف أن بدايات الثورة التكنولوجية كشفت للمثقفين الغربيين الحقيقة، التي يرقى إليها الشك وهي أن إنجازات الفكر والإبداع الإنساني، قد تحوّلت ضد الإنسان ذاته في المجتمع الرأسمالي. على أن أول مرحلة للثورة التكنولوجية، على أية حال ارتبطت بظهور القنبلة الذرية وتطبيق الاكتشافات العلمية الجديدة، لخدمة الاحتياجات العسكرية. وفي هذا الوقت أيضاً ظهرت أول أنواع أجهزة الكومبيوتر، ومرة أخرى، لم تغب الاحتياجات العسكرية عن الأذهان. وفي رواية «الناس الجدد» يتناول سنو عنف محنة الضمير على بعض العلماء الإنكليز، الذين شاركوا في تطوير القنبلة الذرية، التي خبروها عندما عرفت نتائج إسقاط القنابل على هيروشيما. وطبيعة سنو التهكمية تطلق على مستقبل الحضارة الغربية «هذا العصر الواعد»، وليس وحده، بل كثير من الناس في الغرب، ينظرون إلى المستقبل في صور لا تقلّ قتامة[2].

فالثورة التكنولوجية إن هي إلا عملية تحدث في الدول الصناعية البالغة التطور، داخل إطار عمل العلاقات اجتماعية معينة، وهذه العملية تتفاعل تفاعلاً مباشراً مع العلاقات الاجتماعية. وليست الثورة التكنولوجية ذاتها هي وحدها التي تكشف عن ذاتها، بل إن نتائجها الثقافية والاجتماعية تكشف هي الأخرى عن

(1) س. ب. سنو: الثقافتان، الأدبية والعلمية ونظرة ثانية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الجاحظ، بغداد، 1982، ص 8.

(2) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 12.

ذاتها، وبشكل متباين في مختلف النظم الاجتماعية. وعلى ذلك تنتمي هذه الثورة بصورة خاصة إلى النصف الثاني من القرن العشرين، فالميكنة في مجال الصناعة تطورت بخطوات رهيبة، كما أنه حلّ بنا عصر الكومبيوتر والطيران، بسرعة تفوق سرعة الصوت وعصر أبحاث الفضاء. وفي وقت مبكر في أوائل الخمسينات من هذا القرن، أدّت الثورة التكنولوجية إلى تغيرات جذرية في كافة مجالات الحياة، وكان هذا الأمر أكثر وضوحاً بحق في الستينات من هذا القرن. وكان لا بدّ للثورة في التكنولوجيا من أن يكون لها تأثيرها على ذات الإنسان داخلياً، نعني بناء شخصيته بإضافة إلى المجتمع، وطابع النشاط البشري، وقد تكشفت هذه العملية بشكل مختلف في مختلف الدول، وفي ظل نظم اجتماعية مختلفة. ومن ثم، فإن الثورة تحثّ على زيادة عدد المثقفين الفنيين، والمثقفون أنفسهم يعاد توزيعهم. وزيادة قدرات المثقفين العلميين الفنيين، هي إحدى نتائج الثورة التكنولوجية في كافة الدول المتطورة صناعياً[1].

طرح دوغلاس كلنر تصوره حول ما سمّاه بالرواية التكنولوجية، وهي تحيل على الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة، والثقافة الهامشية للشوارع الخلفية. أي تحمل خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول، تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ما هو إنساني بمعناه المعارض، وما هو تكنولوجي مشاغب. يهدف إلى كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال، من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع التطور تعاملاً مفتوحاً وغير طبقي يتيح للإنسان، أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنياً، مثلما تعامل الإنسان مع الأسطورة، ووظّفها لصالح خطابه الإبداعي والفني.

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص، وتمزج العلمي بالخيالي، والفلسفي بالأدبي والبوليسي، مثلما تجمع بين البشري والآلي، وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية. مما سبق ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي، وهي النظرية التي سعى دوغلاس كلنر لأن يستنبت لها جذوراً في ثقافة الوسائل، وفي الخطاب

(1) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 10.

السردي التكنولوجي[1].

تشير الناقدة الثقافية «فالنتينا إيفاشسفا» إلى إمكان بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم - أدبية، مستند إلى المنجزات التكنولوجية والعلمية، ومنطلق منها إلى آفاق الخيال الموغل في المغامرة، ومستعين بالتقنيات الحديثة الحاسوبية، والسمعية والبصرية والحركية، وربما مستعص كل الاستعصاء على التحديات الحالية، لمقومات الإنتاج الأدبي وتصنيفاته. ومما يؤكّد هذه التوقعات أن الغالبية العظمى، من المبرزين في الخيال العلمي، ينتمون إلى دنيا العلم وليس إلى دنيا الأدب، كما تؤكد فالنتينا إيفاشسفا فمثلاً الإنكليزي «آرثر كليرك» عملاق الخيال العلمي، كما يطلقون عليه في بريطانيا والولايات المتحدة، هو من الفلكيين الرواد وعالم من علماء الرياضيات، فضلاً عن أنه ألّف أربعين كتاباً أو أكثر من كتب الخيال العلمي. أما الكاتب البولندي المشهور «ستانسلو ليم»، فهو فيلسوف، وأما كاتب الخيال العلمي السوفياتي الرائد «إيفان يفريموف»، فقد حصل على درجة الدكتوراه في علم البيولوجيا، وكان عالم حفريات نباتية. ويكاد يكون كل كتاب الخيال العلمي، قد مارسوا تدريباً علمياً[2].

ولا شك أن الخيال العلمي يشكّل جسراً مهماً في العلاقة بين العلم والأدب، ولكن مؤشرات تطوراته، تدلّ على أن أنه انتقل من جو الوساطة الفكرية التي سادت نشأته الأولى، إلى إمعان في الارتباط بالمادة العلمية، ومتابعة المغامرة التكنولوجية، كما يستفاد من الحكم السابق، الذي يشمل كتاب أميركا وأوروبا، وكأنه لم يعد جسراً بين ثقافتين، بقدر ما أصبح امتداداً شبه أدبي، لمضمون علمي ذي طبيعة مواكبة أو استباقية للعلم، ولا سيما في مجالات الفضاء والبيولوجيا والهندسة والفيزياء، ويزداد تدريجياً اعتماده على التخصص العلمي النوعي، مع الاعتراف بالمقابل، أنه يزداد أيضاً اهتماماً بتنمية الوعي الفردي بالمعرفة العلمية، وإبراز مقدرة الإنسان على التكيف مع معطيات المغامرة العلمية المتوالدة؛ وهذا طبعا ليس هدفاً بعيداً عن وظيفة الأدب[3].

---

(1) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001، ص 31.

(2) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 36.

(3) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 38.

وتثير في الغرب، الثورة التكنولوجية عند الكثيرين من الناس رؤى الدمار البيئوي فـ «الربيع الصامت»، وهو إشارة إلى إبادة الطيور بالمبيدات الحشرية، والسيارة التي يخرج عادمها دخاناً فيه خطورة على الإنسان، والبطالة الناجمة عن ارتفاع مستوى الميكنة في مجال الصناعة، وأسوأ من كل ذلك التهديدات بحرب ثانية تستخدم أساليب قد تفني الحياة كلها من على كوكبنا. هذه المخاوف يثيرها عشرات من علماء المستقبل، الذين يرسمون صورة قاتمة للسباق، الذي لا يمكن التحكم فيه بعد المكاسب، التي تسير قدماً دون ما اعتبار للنتائج أو لما تتكلّفه البشرية.

وكثير من مؤيدي النظام الاقتصادي الرأسمالي، ومن مؤيدي الروابط الاجتماعية البرجوازية، يؤكدون أن الثورة في العلم والتكنولوجيا والتقدم التكنولوجي الذي ينجم عنها، يشكلان خطراً على الجنس البشري، وهم ينقلون مسؤولية اضطراب الوضع الاجتماعي من النظام الرأسمالي إلى الثورة التكنولوجية، مستنكرين أن يعمل العلم أو التكنولوجيا ذاتها ضد الإنسان[1].

لقد تفاقم الوضع، إذ لا بد للإنسان من أن يحمي سلالته والمحيطين به من نفسه. وبنفس المعنى أبدى العالم الفرنسي «جان دوست» ملاحظته على أن الإنسان العاقل، ينبغي عليه أن يحمي نفسه من الإنسان المخترع. وعلى مدى عقدين أو ثلاثة عقود من الزمن، حدثت تغيرات في العلم والتكنولوجيا لم تهز عقول الناس فحسب، بل وأجبرت الإنسان على أن يفكّر في مستقبل الإنسانية ككل. وهذه المسألة تتوقف على نتيجة التنافس بين الأنظمة القائمة اليوم في العالم. وفي الحديث عن نتائج الثورة في العلم والتكنولوجيا لصالح الإنسان وأيهما، في التحليل النهائي، قد يستخدمه لجلب الدمار على الإنسانية. وجدير بالذكر أن استنزاف العقول من العالم الثالث واستغلال الفكر العالمي، أسماه بعض المفكرين نمطاً جديداً من الاستعمار.

لقد سبق أن ذكرنا أن الثورة التكنولوجية لا تؤثر على الإنتاج والنشاط الإنتاجي فحسب، بل إن الإنسان ذاته، متطلباته الثقافية وتذوقاته وأسلوب حياته كلها، يتغيّر تحت تأثيرات هذه الثورة، لو هيئت له مختلف الظروف الاجتماعية

(1) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 12.

التي تتضمنها. وفن الإنسان يتغيّر هو الآخر، بالرغم من أن هذا يحدث تدريجياً، ولا يدركه دائماً من يدرسون مختلف صور الفن المعاصر. وإنه لمن السذاجة: الظن بأن الأعمال الفنية/الأدبية بصورة خاصة، تتجاوب على الفور بعد أية اكتشافات معينة في العلم والتكنولوجيا، فمثلاً اكتشاف قانون الوراثة، لم يؤدِّ ولا يمكن أن يؤدّي إلى كتابة أي شعر خاص أو أية مسرحية خاصة؛ وغزو الفضاء وأبحاث الفضاء ستلهم بشعر أو بقصة من الخيال العلمي، ولكن حتى القصة من الخيال العلمي لن تواكب على الفور أحدث الاكتشافات في أبحاث الفضاء. ومع ذلك، فبالرغم من أن التجاوب قد لا يكون قوياً إلا أنه في النهاية قائم. واليوم وبعد مضي بضع وثلاثين سنة من الانفجار التكنولوجي، فإن بصمته يمكن مشاهدها بوضوح على الأدب. والثورة التكنولوجية لم تعجز عن اجتذاب خيال الشعراء والكتّاب المسرحيين وكتّاب النثر، ولا بمكن أن تكون وسائل الإعلام، قد فقدت التأثر بها، رغم أنها قد لعبت هنا دوراً غاية في الغموض(1).

وفي الوقت نفسه الذي يكون فيه الفن الأصيل مستمراً في التطور، شاقاً طريقه قدماً، خلال حشد من اتجاهات متناقضة، يستمر فن آخر في اكتساب معنى أعظم، ما يشبه الفن، يطلق عليه خطأ «الفن الجماهيري/الميدا». هذا الفن الشبيه بالفن مرتبط إما ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بالسياسة الإيديولوجية الرجعية للدوائر الحاكمة في المجتمع الغربي «مجتمع الرفاهية»، والصناعة الخاصة الموجهة إلى إدهاش وإفساد جماهير الشعب في المجتمع الرأسمالي صارت، بشكل متزايد، أفضل أعداداً بمرور الزمن، وممارسة الوعي الاجتماعي، من خلال مختلف أفرع الثقافة الثانوية، قد تكثّفت بفضل الإذاعة والسينما وبصورة خاصة التلفزيون. كل هذا تعضده بصورة غير مباشرة الثورة التكنولوجية، التي تعدّ وسيلة اتصال رخيصة وملائمة، كما تحثّ أيضاً على أساليب تكنولوجية أحدث لنشر شبه الثقافة.

إن أهمية الميديا الجديدة، خاصة التلفزيون، كادت تغير كل التعريفات الجاهزة للأغلبية أو مشروع الثقافة الشعبية. وفي حدود الممارسة، فإن ما حدث بين الستينات والثمانينات، كان في الأساس محاولة شجاعة وثابتة للدخول إلى

(1) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 15.

الأشكال الجديدة بألوان جديدة من النتاج الثقافي، سواء بمضمون وقصد جديدين داخل إطار الميديا السائدة، أو كموجة في المشروعات المستقلة والهامشية، من عروض الشوارع إلى الفيديو والنشر داخل الجماعة[1].

ولقد تأثّرت أعمال الكتاب الموهوبين في كثير من الدول الغربية بالأدب الترويحي، أو أدب الإثارة وأساليبه. ومن أمثلة مؤلفي هذا اللون: الأميركي «إيروين شو»، ومؤلف آخر من ألمانيا الغربية، هو «غونتر غراس»، وكثيراً ما تكشف سلسلة أحسن الكتب رواجاً في الغرب عن شعبية مؤلفيها، من واقع تأثيرها على جماهير القراء، ولكن، ومع ذلك، يستمر الأدب الحق يسيطر عليه اتجاه آخر، أحياناً ما يثير جدلاً طفيفاً، وأحياناً أخرى يثير جدلاً مفتوحاً بين: كبار كتاب العلوم الإنسانية وبين منتجي الفن الشعبي، التجاري، وبصورة خاصة بالأدب التفاعلي الرخيص، بل والأدب العصري. وكان من بين من اشتركوا في هذا الجدل، الفرنسي «ج. ل. كوتيس»، والإنكليزي «آنجوس ويلسون»، كما اشترك «هنريش بوال» من ألمانيا الغربية، و«كولن ويلسون» من إنكلترا، والكاتب المسرحي السويسري «فردريش دورنمات»، وأعربوا عن نبذهم لهذا الأدب في مؤلفاتهم ذات الاتجاه الفلسفي[2].

وتطوّر الأدب الغربي، على شاكلة تطور الأدب في أنحاء العالم، تطور متنوع. وإن هذا التنوع يشمل بالفعل اتجاهات عديدة، كان من الواضح أنها نجمت عن الثورة التكنولوجية، التي انطلقت قدماً في مختلف أرجاء العالم.

تعطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أن بعض أصولها تعود إلى مدرسة فرانكفورت النقدية، غير أنها قد ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية، منذ أن تأسست مجموعة برمنغهام في إنكلترا تحت مسمى «مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة»، ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية

---

(1) خوسيه دافيد سالديفار: الأدب الأميركي والنقد الثقافي، مجلة الثقافة العالمية، العدد 88، مايو - يونيو 1998، ص 177.

(2) فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ص 17.

وتحولات ما بعد البنيوية، ليتشكّل من كل ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات.

أشار «هوغارت» وهو أول رئيس لمركز برمنغهام بوضوح إلى مصادرهم النظرية، محدداً إياها بثلاثة مصادر، هي تاريخية وفلسفية أولاً، وإلى حدٍّ ما سوسيولوجية، وأخيراً أدبية نقدية، وهذا هو الأهم كما يقول هوغارت، كما تركّز على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأسمال الثقافي)، وتمجيد للخطاب المعارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي. وهكذا يعود الفضل كل الفضل للدراسات الثقافية في الاهتمام بالمهمل والمهمش، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبواباً من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء. واصلت دراسة وتحليل واقع الثقافة الغربية، ومعالم الاضمحلال في ظل انعدام الوصاية النقدية، وسيادة أدوات السيطرة الاجتماعية الجديدة، وتهميش الأبعاد الإنسانية المرتبطة بالتحرر والانعتاق[1].

خلال التسعينات من القرن الماضي، عم الدراسات الثقافية حشد من المجازات التأويلية والكنايات في مسعى للتوصل لتصور عن مواطن الاتصال بين المناطق والفضاءات المحلية والثقافات، مصطلحات مثل «الأطلنطي الأسود» عند بول جيلروي، و«المفكر الوافد من ثقافات أخرى» لدى جيمس كليفورد، و«التثاقف عبر الحدود» عند فراندو أورتيز، و«هوية الشتات اليهودية التوليدية» عند جوثان ودانييل بويارين، و«استحضار روح المناطق الحدودية» عند غلوريا إنزالدوا. وهناك دوريات: الشتات، والتحول. كما أن هناك مركز دراسات ثقافية، مثل مركز الدراسات الثقافية في جامعة كاليفورنيا في سانتا كروز، وهو المركز الذي يديره جيمس كليفورد، مهتمة الآن بتاريخ الثقافات عبر الجنسيات وإنتاجها في الوقت الراهن، وتسعى إلى الربط بين مختلف الشتاتات والحدود، باعتبارها نماذج للتمازج والتلاقح بين الثقافات[2].

---

(1) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص 27.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2000، ص 81.

وللدراسات الثقافية فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلها، وهذا شيء جوهري وهام. ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محايد، إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما. إننا نتعلّم كيف تستمتع وما الأشياء التي تستمتع بها، والأشياء التي نتجنّبها. إن هناك أنساقاً منظمة تتحكم بمتعتنا، ولذا فإننا نستمتع وفقاً لمقاييس اجتماعية، مثلما نحتفظ وفقاً لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها. من هنا فإنه من الواجب النظر إلى فعل الإمتاع نظرة إشكالية، تضع المتعة مع غيرها من الأفعال العمومية البشرية من الخبرات والسلوكيات، مما هو استجابة لبواعث نسقية.

على أن مما يدعو للانتباه أن الدراسات الثقافية النقدية، التي أجريت على تفاعلات الاستقبال الجماهيري تشير إلى أن الناس لا يستسلمون لكل ما تضخّه الوسائل الإعلامية في عقولهم بسلبية مطلقة، كما هو الظن التشاؤمي العام، وهناك ما يشير إلى أن الناس يتفاعلون بأشكال وأساليب متنوعة، وبطرق ابتكارية خلاقة وإبداعية، ويقدّمون تفسيراتهم الخاصة للأحداث ولما يشاهدون. وهذا ما يفرض دراسة الاستقبال الجماهيري في ضوء نظرية الأنساق الثقافية[1].

ولما كان الدرس الثقافي درساً في جزئية مؤسساتية ضمن المشهد الثقافي العام، فإننا لا نستغرب أن تتخذ الدراسات الثقافية نهجاً محدداً في المؤسسة الأكاديمية، كأن تدرس ما يمكن أن يكون هامشياً، أو كأن لا تلتزم بالأعراف التقليدية للمؤسسة الأكاديمية، أي تستجوب القيم والأعراف المقبولة، ومن منطلقها تفسر تهافت أسباب رفض وتهميش غيرها ضمن المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها، ثم تسعى الدراسات الثقافية إلى تطوير المؤسسة الثقافية نفسها وتحويلها، لكي تستوعب ما كان يستبعده نظامها. لكن المفارقة في هذا المسعى تكمن في أن الثقافة الهامشية تتحوّل إلى ثقافة المركز، وبذلك تتكرّر نفس آليات الجمود التي كانت وازع الاستجواب والمساءلة في البدء. ثم إن هذه المؤسسة

(1) رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجاً، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص 92، 93.

نفسها هي التي ترسي آليات المساءلة ومنهجيتها وتبيح فاعلياتها وفعالياتها، وبهذا فإن المساءلة النقدية نفسها جزء من ثقافة المؤسسة ومقيدة بآلياتها ومنهجها. ونحن نعلم مدى ارتباط الأدوات والمنهج بما تفرزه من معرفة وثقافة: إنها تقيد الرؤية وتحدّ البصر حتماً.

ولهذا لا بد أن يشتبك الدرس الثقافي بموضوع الدراسة اشتباكاً ثقافياً، بمعنى أن الدرس يستمد قدريته من الموضوع، والموضوع يملي على الدرس النتائج والاكتشافات في دائرية تجسّد نفسها كما هي الحال في الكرنفال الاحتفالي. وهكذا فالثقافة نظام دلالي لا بد أن يقوم على الاستبعاد والاستقطاب، ولا يقبل إلا ما ينصاع إلى النظام الدلالي مهما حاول التحليل الثقافي أن يفنّد الثقافة ويبيّن عيوبها.

ليس مستغرباً أن دل دريدا في منتصف الستينات إلى خشبة المسرح العالمي من خلال درسه للدرس الثقافي البدائي عند ليفي شتراوس، فالدرس الثقافي لا يمكن بحال من الأحوال أن يتّسم بغير النقص، الذي تخفيه الثقافة أبداً، مما يمنع الدراسة الثقافية من ملاحظة عيوب الدراسة نفسها. وإن اعترف ليفي شتراوس نفسه بتحول درسه الثقافي في الأساطير البدائية إلى أسطورة منها، فإن غيرتز يقول إن التحليل نفسه «أقل اكتمالاً».

ومن هنا تطغى الصبغة الذاتية على الدرس الثقافي، حتى في رصده «حيوات الغرباء» أو الآخرين، كما هي الحال في الدراسة الإثنية والأنثروبولوجية. فالدرس الثقافي غالباً ما يسقط على «الغرباء» سماته الذاتية، حتى يتحوّل الآخر إلى صورة مستنسخة من «الأنا». وفي تعليق ديفيس وشلايفر على «غرباء» غيرتز، نلمح حقيقة لا مفر منها، فهما يذهبان إلى أن الغرباء غالباً ما يكونون «نحن أنفسنا» أكثر من كونهم آخرين. كما يؤكد بأن هذه الحقيقة التي اكتشفتها الدراسات النسائية المعاصرة، وتوصل إليها النقد النسائي نفسه.

إن الصبغة الذاتية في الدرس الثقافي تأتي من «موضعية» الذات، وهي صبغة لا يمكن بحال الفكاك منها، ولهذا يصطبغ الدرس الثقافي دائماً باللون الشخصي غير الموضوعي، ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها. ومن عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جداً في تصريحاتهم عن

إنجازات هذا المنهج، أضف إلى ذلك أنه نقد إيديولوجي دائماً وأبداً.

كان الحال الوحيد هو رفع الذات من أرضيتها وتحطيمها، ثم إعادة بنائها بوصفها بنية ثقافية عرفية تتعمّق داخل وجود نظام ثقافي، لا يمكن لها بحال أن تحكمه أو تحدّد مساره، هذه العملية من التذوي ثم إعادة التكثيف ليست عملية بنيوية فحسب، وإنما هي ما أسماه دارسو الثقافة «التموضع»، أي تموضع الذات ضمن خطاب ثقافي يفرزها وبيئتها محلياً. من هذا المنطلق كان لا بد أن يرتبط الدرس الثقافي بالدرس البنيوي ارتباطاً وثيقاً. فالذات شأنها شأن العنصر في البنية، تؤدّي وظيفتها داخل البنية المغلقة التي تتّسم بالشمولية الذاتية، والتحول الذاتي والتحكم الذاتي، أي أنها تتحوّل بنيوياً وليس شعورياً[1].

ومن هذه الحقيقة يستطيع المرء أن يقول إن الدراسات الثقافية عالجت قضايا ملحّة في فضاءات ثقافية مختلفة، كالعلاقة بين الثقافة والتحيزات، كما كرّست استراتيجياتها للكشف عن التواطؤ الإيديولوجي بين مختلف فضاءات الثقافة، وشحذت الوعي بالعلاقة بين طبيعة المؤسسة والثقافة، وكذلك العلاقة بين المؤسسة وفرضياتها الخفية، غير أن هذه الإنجازات لم تكن أبداً إنجازات الدراسات الثقافية، لأن الدراسات الثقافية نفسها ما كانت لتكون لو لم تكن هذه الدراسات نفسها إفرازاً للممارسة البنيوية وما بعدها، والممارسة البنيوية نفسها ممارسة ثقافية، تعاملت مع كافة فضاءات الثقافة.

فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي الذي يرتبط بها موجودة منذ أواخر السبعينات هي الأخرى، بل يمكن إرجاعها إلى ما قبل ذلك بسنوات إذا أخذنا تأثير ميشيل فوكو في الاعتبار. لكن ذلك الإلحاح يؤكد من ناحية أخرى درجة التداخل، التي تقترب من الفوضى داخل المشهد النقدي، الذي فشلت اتجاهات ما بعد الحداثة أحياناً في إنقاذه وفض اشتباكاته، مثل: الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخية الجديدة، وأخيراً الدراسات الثقافية. إن مصطلح الدراسات الثقافية يتمتّع اليوم بقوة جذب أكبر بكثير مما يتمتّع به مصطلح «التفكيك» على سبيل المثال، في أي يوم من الأيام في العالم العربي والغربي.

(1) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص 233.

المؤشر الأساسي في الدراسات الثقافية أن المصطلح هنا سياسي بالدرجة الأولى والأخيرة. والسياسة التي يرتبط بها تعبّر عن موقف اليسار العالمي، في رفضه للتحولات الثقافية التي واكبت سيطرة اقتصاد السوق، وقيم الاستهلاك في مجتمع صناعي رأسمالي على الثقافة الشعبية.

النقد الثقافي.. نقد الأنساق الجمالية المضمرة

يرتبط تاريخ النظرية النقدية الثقافية بمدرسة فرانكفورت وبالمفكرين الألمان أمثال: هوركهايمر، وأدورنو وماركيز، وفي الوقت الراهن بهابرماس. وثمة ناقد له ذات الأهمية، ولكنه قد يكون على الهامش من المعتقدات الكبرى للنظرية، التي استخدمت من قبل الممثلين الذين قادوا المدرسة، وهو بنجامين. وهي نظرية سوسيوثقافية نقدية، هاجر أغلب أعضائها إلى أنحاء أوروبا والولايات المتحدة، وتحوّلت لتستقر في نيويورك. حدث هذا بعد صعود الحزب النازي إلى الحكم، والاضطهاد العنصري والقمع ضد اليسار، وظلت أدبياتها هامشية حتى عادت إلى الظهور مرة أخرى في الستينات والسبعينات. وتتبدّى الخطوط العريضة للنظرية النقدية بأنها مشروع يسعى إلى دفع قضية التحرر والانعتاق من خلال ما تراه جهداً نظرياً موجهاً ضد الهيمنة، التي أشاعتها مرحلة التنوير واستمرت مع كانط.

إن الجدال بين مدرسة فرانكفورت وتراثها النظري اللاحق، الذي تحرّك من البنيوية والسيميولوجية، عبر الماركسية الألتوسيرية والغرامشية، وحتى النسوية وما بعد الحداثة، هو ذاته مؤشر للدلالة المستمرة على أهمية أفكار المدرسة. هذه الأفكار ما تزال من الممكن أن تخدم النظريات الأخرى عن الثقافة الشعبية، ونظرية الثقافة الجماهيرية. انطلقت مدرسة فرانكفورت للبحث في الخطاب الثقافي، وتطوير نظرية نقدية وبحثية، وكان مؤسسوها من الجناح اليساري، مثقفون ينحدرون من الطبقة البرجوازية والوسطى للمجتمع الألماني.

لقد وجدت مدرسة فرانكفورت نفسها بين مسارين: مسار يهتمّ بنقد الثقافة، ثم مسار الجدلية السلبية التي نادى بها أدورنو، وهي جدلية تقلّل كثيراً من أهمية الجماهير والثقة بها، وهو مسار يجسد الإحباط وغياب الأمل في خلاص المجتمع. وتلتقي النظرية النقدية بنظريات ما بعد الحداثة؛ فهي تنتقد الفلسفة التقليدية بحدة، وتنتقد النظرية الاجتماعية بنفس الحدة التي تنتقد بها الفصل

الأكاديمي، الذي يرسي حدوداً مانعة بين مناطق الواقع الاجتماعي، كما أنها تفيد كثيراً من الخطابات غير المتخصصة في انتقادها الحداثة، وأشكال الهيمنة الاجتماعية التي أجازتها الحداثة تحت ستار التحرر والتقدم، وتوظف مختلف المعطيات النظرية الاجتماعية والفلسفية والتحليل الثقافي، والاهتمامات السياسية لكشف الخطاب المهيمن، ولعل السجال بينها وبين نظريات ما بعد الحداثة قد أفاد كثيراً الحركة النسائية والنقد النسائي.

فأدورنو يرى في الفن مشخصاً لأمراض الحضارة المعاصرة، وتقديم الدواء لها، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات، التي تمثّل الهيمنة الاستبدادية، والسؤال الذي يطرحه أدورنو، كيف يكون الفن ممكناً في الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة في الثقافة، رغم أنه يقدّم المضمون الموضوعي لهذه الهيمنة، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية، حتى وهو في حالة مضاداً لها[1].

وربما يكون أبسط تعريف لوظيفة الأدب في منظور هذه المدرسة، هو ذلك الذي قدّمه مفكر ألماني مات صغيراً، حينها اضطر إلى الانتحار، وهو يحاول الهروب من باريس المحتلة، ونعني به «وولتر بنجامين»، الذي يحدّد موقف اليسار عامة من الأديب ووظيفة الأدب، وقد ارتبط اسمه بمدرسة فرانكفورت، و«تيودور أدورنو» في مقاله «النقد الثقافي والمجتمع»، وإن كان الأخير قد أبدى اعتراضه على تطرف بنجامين في كتابه عن «بريخت». فإنه يرى أن حق الأديب في الوجود ما زال موضع نقاش وجدل، وأن ذلك الحق يقدم في صيغة معدلة هي حق الأديب في الاستقلال.

وكان بنجامين في مقدمة الطابور المتشدد في عقد «الزواج الكاثوليكي» بين النص الأدبي وخطابات وقوى غريبة عليه، وقد تبنّى في بحثه الذي يربط فيه بين الكتابة الأدبية والإنتاج مقولة مستفزة مفادها «أن كل ما هو صحيح سياسياً صحيح أدبياً بالضرورة». بمعنى أن العمل الأدبي لا يمكن أن صحيحاً سياسياً إلا إذا كان صحيحاً بالمعنى الأدبي، مما يعني ربط «سياسة» النص الأدبي بـ «أدبيته»، إلا أنه سرعان ما يوضح أن هذه ليست النتيجة التي تريد الوصول

(1) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص 26.

إليها، بل العكس تماماً. إن شرعية النص الأدبي أو بالأحرى سلطته كنص أدبي، قد انتقلت كلية من مجال الأدب وجماليته إلى مجال الإيديولوجيا والتاريخ، بعد أن أصبحت صحة النص الأدبي تعتمد على صحته السياسية أو الإيديولوجية[1].

تعكس صناعة الثقافة وفقاً لما تراه مدرسة فرانكفورت، وثنية السلعة في هيمنة القيمة التبادلية، وسطوة الرأسمالية في احتكار السلطة. إنها تشكّل الأذواق وما تفضله الجماهير، وهي بهذا تقولب وعيهم بتوجيه الرغبات نحو الحاجات المزيفة. ولذلك تعمل على طرد الحاجات الصحيحة والحقيقية، والنظريات أو المفاهيم البديلة والراديكالية. إنها فعالة جداً في عمل ذلك حتى أن الناس لا يدركون ما الذي يجري. إن صناعة الثقافة تدمج مستهلكيها من الأعلى عمداً، إنها تقتحم كلاً من مجالي الثقافة الرفيعة والثقافة الهابطة للأضرار بهما، بعد أن كانا منفصلين منذ آلاف السنين، فجدية الفن الرفيع تحطم في المضاربة بفعاليته، وجدية الهابط تلاشى بالقيود الحضارية، المفروضة على المقاومة المتمردة المتوارثة فيه، ما دام التحكم الاجتماعي عير مكتمل بعد: لذلك على الرغم من أن صناعة الثقافة تضارب، دون شك على الحالة الواعية وغير الواعية للملايين الذين تتوجّه إليهم، فإن الجماهير ليست الأولوية بل ثانوية، إنها هدف الحسابات، لاحقة للآلة. المستهلك ليس ملكاً، كما تريد صناعة الثقافة أن تقنعنا، ولا هو موضوعها بل هو هدفها[2].

يؤكد أدورنو على الفراغ والتفاهة والانسجام الذي ترعاه صناعة الثقافة، إنه يراها قوة مدمرة. لأن نهمل طبيعة صناعة الثقافة، فهذا يعني الخضوع لإيديولوجيتها، التي تفسد وتحن عملها، تبني أساساً لهيمنة السوق ووثنية السلعة، إنها في الوقت ذاته تخضع وتخدر الذهن، مقحمة القبول للنظام الشامل الرأسمالي. تتعلق صناعة الثقافة في نظر أدورنو بالأكاذيب لا الحقائق، إنها تحل المشاكل من الخارج فقط، وليس كما ينبغي من العالم الحقيقي لها. إنها تقدّم الشكل وليس الجوهر للمشكلات، وبعملها هذا تصادر وعي الجماهير. هذه

---

(1) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، مرجع سابق، ص 251.

(2) د. ستريناني: مدرسة فرانكفورت وصناعة الثقافة، ترجمة سهيل نجم، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 495، كانون الأول 2004، ص 87.

الجماهير تغدو مسلوبة الإرادة تماماً، فالسلطة ترتبط بصناعة الثقافة. إن منتجاتها تشجّع المطابقة والإجماع، اللذان يؤكدان على طاعة السلطة الحاكمة. وفي قابليتها لتشكيل وإدامة جمهور عام، انكفائي وتابع وسلبي واستهلاكي ذليل[1].

هذا النقد «الثقافي»، كما حدث، والذي يمثل تقدماً نظرياً عظيماً، فهو إضافات متنوعة لما قام به «غرامشي» في مرحلة سابقة حول التشكيلات الثقافية، ولما قامت به المهمة الباكرة لمدرسة فرانكفورت في ألمانيا على نحو أصيل بمنهجية جديدة ونفاذة في التحليل الشكلي التاريخي، ولكن على أسسها الخاصة، كما أن عمل بنجامين، وأدورنو في أعماله المبكرة، ولونتيال وآخرين كان عملاً مدهشاً، لا يمكن إلغاؤه. ففي أواخر الأربعينات، ثم بشكل ملحوظ في الخمسينات، فإن النتائج الاجتماعية التي تمّ التعبير عنها دون لبس حديثاً، للوضع النظري الأساسي، ظهرت في صراع حاد مع المعتقدات والانتماءات الاجتماعية والسياسية، ذات التكوين العميق عند جيل جديد من الطلاب الذين جاءوا من أسر من الطبقة العاملة واشتراكيين آخرين. ومن السهل اليوم أن نقول إن هذا كان يجب أن يحدث قبلها بكثير، حين كان «ليفيس» وجماعة «سكربونتي» يهاجمون الماركسية، برغم أن ماركسيين كثيرين كانوا يشاركونهم ليس فقط الموقف الأدبي، ولكن المواقف الثقافية المعادية للمؤسسة.

وقد لاحظ جوناثان كوللر ظهور ثلاثة أنماط نظرية في الثقافة، منذ الستينات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم: تأمل اللغة والتمثيل والتفكيك، وتحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال النقد والأدب/ النسوية، وتطور النقد الثقافي الموجه تاريخياً لدراسة الممارسات الخطابية، ونظرية ما بعد الكولونيالية. يتساءل كللر ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؟ ويجيب بأن الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ تتضمن الدراسات الأدبية وتطوفها، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة، ثم يتساءل، لكن ما معنى التضمن هذا؟ وهنا يتوقف كللر عند مصدرين للدراسات الثقافية، بما فيها الأدب، بوصفها سلسلة من الممارسات، لها قواعد وتقاليد ينبغي أن يتم وصفها، ومن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية، ما قام به المنظر الأدبي

---

(1) د. ستريناني: مدرسة فرانكفورت وصناعة الثقافة، مرجع سابق، ص 89.

الفرنسي «رولان بارت» في كتابه «أساطير»، فقد اضطلع بارت بقراءات موجزة لمجالات من الأنشطة الثقافية، بدءاً بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاء بالموضوعات الثقافية الأسطورية. والمصدر الثاني للدراسات الثقافية المعاصرة: هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا، في أعمال كل من «ريموند وليامز»، و«ريتشارد هوغارت»، ويقترح كوللر إمكانية أن يتم جمع المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية تحت موضوعين عريضين، أولهما: ما يسمى بالمعتد الأدبي، أو الأعمال المدروسة في المدارس والجامعات بطريقة منتظمة، وثانيهما: أنماط التحليل، أو المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية(1).

ينطلق «كلنر» بطرح نظريته في (النقد الثقافي)، آخذا مدرسة برمنغهام ومدرسة فرانكفورت في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره، مع ما يقدمه من نقد لهما معاً، ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة، والتعددية الثقافية، والنقد النسوي، كما طرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل. وتنبني نظرته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل، الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال، أي في تصنيع التلقي. وقد لاحظ كلنر أن مدرسة فرانكفورت ومعها برمنغهام قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض)، وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه. تماماً كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال، حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة.

لهذا قدّم كلنر تفريقاً بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة، هي قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة. على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل، حسب مصطلح كلنر، يعتمد على أخذ النص مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور والقوى التي توالي إنتاج الوسائل، في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي.

يستخلص كلنر بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسمّيها (نقد ثقافة الوسائل) بأن

(1) جوناثان كوللر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 123.

يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال للدراسة، بحيث لا يجري تفريق بين نصّ راقٍ وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما، ولا بين الشعبي والنخبوي، وذلك لتجنب الموقف الإيديولوجي، الذي يتضمنه مصطلح (جماهيري) و(شعبي). ويرى كلنر أن مصطلح ثقافة الوسائل يكسر الفواصل التقليدية، فيما بين الثقافة وفعل الاتصال، ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجاً، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها، ذلك لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو تفريق عشوائي وتعسفي، فالثقافة تحدث الاتصال والاتصال يحدث بها(1).

يطرح «فنسنت ليتش» مصطلح (النقد الثقافي) مسمياً مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديداً، ويجعله رديفاً لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية. ويستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلّى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي. لقد راجت في الجامعات الأميركية مثل جامعة كاليفورنيا خلال التسعينات فكرة أن نظرية الأدب أو النقد شأنها مثل تلك المذاهب أو النظريات، التي تمزج بين السلطة والمعرفة مثل الماركسية وما بعد الحداثة، والنزعة النسوية وما بعد الاستعمارية والتعددية الثقافية النقدية، كما أشار وليامز في كتابه «الماركسية والأدب»، فإن نظرية النقد مندمجة من الناحية التاريخية في جماع الكتابات المختارة/ أو عيون الأدب ذاتها، فهي تحدّد ما نقوم به كأساتذة للأدب(2).

يشير «ليتش» إلى التوجه الذي أخذ ينمو قسماً بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب، حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراءة، نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية. مما أدّى بنقاد استجابة القراءة مثل بليتش وفش إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة. وكذا فعل نقاد البنيوية مثل تودوروف وكوللر في تحويل النظر من الأعمال المفردة، وجعلا

(1) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مرجع سابق، ص 240.

(2) جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص 14، 15.

تركيزهما على المؤسسة الأدبية، وأنظمة القراءة، ولنقاد الأقليات دور في فتح آفاق النظر النقدي وفحص أفعال المؤسسة وتأثيرها في عمليات الاستبعاد الاجتماعي وفي تشكيل الأنماط. أما نقاد ما بعد البنيوية مثل دولوز وليوتار وفوكو، فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة. وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة.

وبما أن ليتش ينبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة، فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالاً بارزة في نقد المؤسسة، ويعرض لعملين عن السلطة والمعرفة لفوكو وإدوارد سعيد. ويقف على كتاب سعيد عن الاستشراق، بما أنه عمل يكشف عن العلاقة ما بين المجتمع والتاريخ والنصوصية، من حيث إن صورة الشرق في الغرب تربط خطاب الاستشراق في أبعاد إيديولوجية وسياسية متداخلة مع منطق القوة، وهذه أمور يرى إدوارد سعيد أنها ذات أهمية للمجتمع الأدبي.

وفي ظل هذا الحس الانتقادي، تأتي التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة، من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى، تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي. وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه إدوارد سعيد لا كتخصص علمي أكاديمي وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي عن الآخر، مثلما دخلت على اللغة النقدية مصطلحات أخرى؛ كالتأنيث والنسوية والأدب الأميركي الإفريقي وما بعد الكولونيالية، وحضرت الأعراق والألوان والأجناس والجنوسة، وأسهمت الأنثروبولوجيا الحديثة في تأسيس نظرة موضوعية وإنسانية للآخر، ورفضت النظرة الاستعلائية نحو حضارات أقل، أو جنس أقل، حسب ادعاء المركزية الثقافية.

هذا وعي نقدي أسهم في فتح مجالات الخطاب النقدي وفي تنويعه، وفي جعله خطاباً مزدوجاً، إذ يمارس القراءة والتحليل والنقد على مستويين معاً وفي آن واحد، ينقد الخطاب النقدي القائم كمؤسسة وكانحيازات، ويقتحم الآفاق

الأخرى التي لم يكن أحد يراها[1].

يرتبط اسم «فريديك جيمسون» عند البعض بالنقد الثقافي بالقدر نفسه الذي يرتبط به عند البعض الآخر بالماركسية الجديدة. وبدلاً من حرفية الانعكاس الماركسية التي تماثل انعكاس الأشياء في المرآة، يتحدّث جيمسون عن انعكاس أكثر مرونة وأقل حرفية في كتابه المحوري: «اللاوعي السياسي، القص باعتباره فعلاً رمزياً»، والواقع أن الكثير من التعديلات التي أدخلها جيمسون على النظرة الماركسية، التي يمكن ردّها ببساطة إلى تأثره الواضح بالهرمينوطيقا الألمانية من ناحية، وبمبادئ نظرية التلقي من ناحية أخرى. كيف يبدو النص إذن في نظره وفي صيغته المعدلة بعد أن أعاد الناقد التفسيري كتابته «يبدو وكأنه أعاد كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو إيديولوجي تحتي». لا جدال في أن التركيبة الماركسية الجديدة التي طوّرها جيمسون تحقّق أقصى درجة ممكنة من التحرر من العلاقة الجبرية الملزمة للماركسية التقليدية بالنسبة إلى المبدع والناقد على السواء[2].

وهذا هو التعريف الذي يقدمه «جون فيسك»، والذي يرى أن مصطلح الثقافة المستخدم في تعبير الدراسات الثقافية، ليس جمالياً أو إنسي النزعة بل سياسي. فالثقافة لا ينظر إليها في اعتبارها المبادئ الجمالية للشكل والجمال التي توجد في الفن العظيم، أو باعتبارها صوت «الروح الإنسانية»، التي تتجاوز حدود الزمن والأمة لتخاطب إنساناً عالمياً متخيلاً. الثقافة إذن ليست المنتجات الجمالية للروح الإنسانية، وهي تقوم بدور الحائط في مواجهة طوفان المادة الصناعية الرخيصة وابتذالها، لكنها طريقة للحياة في مجتمع صناعي تغطّي كل معاني التجربة الاجتماعية. إن الدراسات الثقافية تهتم بتوليد المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية.

على هذا الأساس تتحدّد وظيفة النقد الثقافي بآليات إنتاج المعاني ونشرها في المجتمعات الصناعية، والواقع أن التطورات الأخيرة التي شهدها العالم في ربع القرن الأخير على الأقل خلقت واقعاً اقتصادياً جديداً، أفرز بصورة حتمية

(1) المرجع السابق، ص 233.

(2) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، مرجع سابق، ص 262.

علاقات اجتماعية جديدة ومختلفة، وتبع ذلك بالطبع اختراق مخيف للثقافة الشعبية، التي تشكل وعي الطبقة المنتجة والعاملة، بهدف تكريس قيم الطبقة المسيطرة التي تملك رأس المال، وتملك بالتالي أدوات الإنتاج، ويهمها بالدرجة الأولى ترسيخ قيمها هي في مواجهة أي تمرد محتمل على تلك القيم. ولهذا تتولى الطبقة المسيطرة تهدئة الطبقة المنتجة عن طرق إنتاج ثقافة موحدة جديدة، تتولى تغذية تلك الطبقة «بالوهم»، وهم الثقافة الحقيقية وتقديم ثقافة النمط الثقافي الزائف، بديلاً عن ثقافة التميز والاختلاف، وحينما تواجه ثقافة الطبقة المهيمنة بثقافة المتمردة، تقوم بتطويعها وترويضها، بل ابتلاعها لتصبح جزءاً من الثقافة المؤسسية.

لقد انتهى «فينسك» إلى أن هذا التفسير النقدي الثقافي للصراع الطبقي، الذي يحول ذلك الصراع إلى عملية شد وجذب، عملية مناورة ومخادعة مستمرة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، وهي مناورات يبدو أن اليد العليا فيها كانت إلى حد الآن للثقافة العليا، ثقافة الطبقة المهيمنة، ثقافة اقتصاديات السوق وقوانين الاستهلاك. إذ إن شواهد الأمور تؤكد أن ثقافة الطبقة المهيمنة قد استطاعت، عن طريق مناورات معقدة، وعمليات خداع نجحت في استمالة الطبقات المقهورة، واحتواء حركات التمرد المتتالية، وفرض قيمها ومعانيها هي على تلك الطبقات الدنيا، وإقناعها بأن تلك القيم والمعاني، هي قيمها ومعانيها التي تحكم بها[1].

أبرز تلك الحركات التي مارست حق مقاومة المؤسسة الرأسمالية وقيمها، هي حركة المقاومة الشبانية في الولايات المتحدة التي بدأت في الستينات، وتزايد إيقاعها أو رفضها للمؤسسة مع تزايد التورط الأميركي في فيتنام، ونجحت في نهاية الأمر في إرغام «ليندون جونسون» على عدم ترشيح نفسه لفترة رئاسية ثانية، وجاءت بـ «ريتشارد نيكسون» إلى البيت الأبيض بتذكرة الانسحاب من فيتنام، في تلك الفترة قدمت حركة المقاومة مفهوم الثقافة البديلة أو الثقافة المعارضة للمؤسسة.

ويحدّد «ستيوان أوين» معالم الحركة عام 1988، بأنها تحمل ثقافة معنية

---

(1) المرجع السابق، ص 69، 81.

بأسئلة حول الحرب والبيئة والمساواة الجنسية والعرقية والظلم العالمي، وثقافة استهلاك تجارية وسطحية بشكل صارخ، وفي ثنايا مدها وجزرها عبرت ثقافة المعارضة تلك عن نفسها بعدد من الطرق. وأكدت تلك الطرق والأفكار أهمية المحاولات لتشكيل ثقافة بديلة، يقوم رموزها برفض المجتمع الرسمي وحكمه، مع الأمل في التمهيد لطريقة حياة أكثر صدقاً وديموقراطية. وهكذا تحوّل النص في هذا الخطاب من منظور النقد الثقافي إلى شيء آخر، إلى وثيقة تعكس القيم الإيديولوجية والسياسية السائدة من ناحية، وتتّخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم، وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف من ناحية أخرى.

لقد كانت لهذا التفسير الثقافي للصراع الطبقي دلالات بالغة الأهمية، بل الخطورة تفسر الكثير مما يحدث في عالمنا اليوم على مستوى الثقافة الراقية والثقافة الشعبية، سواء اتفقنا مع الموقف الماركسي في جوهره أو اختلفنا، وسوف نستمر مع هذه الدلالات والنتائج بالقطع، لكننا نعرج في عجالة مع نتائج ذلك التفسير للصراع الاجتماعي، أو الطبقي على موقف النقد الثقافي من النص الأدبي ونظرته إليه. أبرز هذه النتائج: ما سبق أن أشرنا إليه عند الحديث عن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة، من رفض استقلالية النص واكتماله خارج سياقيه التاريخي والاجتماعي، مما يعنيه ذلك من قدرة النص على احتواء معنى وتوصيله خارج ذلك السياق.

النقد الثقافي.. تأويل النصوص الثقافية والأدبية

إن التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي، يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى. وفي هذا يتحرك الناقد من منطلقات ماركسية تركّز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقي كعناصر لتحديد الواقع الثقافي. وهكذا يصبح النص علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها. ويلخص «جون ستورك» في تبسيط رائع، فالزهرة التي تنمو وسط الصحراء لتتفتح ثم تذوي، من دون أن يراها أو يشم رائحتها أحد، لا يمكن أن تكون علامة، لأنها لم تتخطَّ مرحلة «الدال» إلى «المدلول» ليحققا معاً معنى أو دلالة، فإذا توفر للزهرة من يضمّها إلى زهور أخرى في إكليل ويرسلها إلى

صديق فقد عزيزاً عليه، تحولت إلى علامة تحمل رسالة أو دلالة أو معنى، معنى حدّده السياق الثقافي. يقول جون ستورك «.. أي أن المدلول ليس شيئاً بل فكرة عن شيء، أو ما يخطر في ذهن المتكلم أو السامع عند التلفظ بالدال الصحيح. وهذا يعني أن الدال يشكل الجانب المادي من اللغة، وهو في حالة اللغة المحكية كما في اللغة المكتوبة، أي علامة ذات معنى»[1].

سبق أن أشرنا إلى أن السياق الثقافي الذي يتحدث عنه أتباع الدراسات الثقافية نسق سياسي بالدرجة الأولى، أي أن النص الذي ينتمي إلى الماضي، يجب أن يفسر داخل السياق الثقافي السياسي لمؤلفه، أو داخل السياق الثقافي السياسي الذي يعيد القارئ الحديث تخيله وبناءه، أو داخل السياق نفسه للقارئ الحديث. وبتنمية هذين المحورين وترسيخ قيمهما، يحدّد النسق الثقافي الذي يحدّد طبيعة النصوص الأدبية وطرق تقييمها في الوقت نفسه. هذا التثبيت للعلاقات الطبقية، الذي يجب أن تعكسه النصوص الأدبية، هو على وجه التحديد، ما تتمرّد عليه الدراسات الثقافية ذات النزعة اليسارية الواضحة. وفي هذا ركّز أتباع الدراسات الثقافية انطلاقاً من معطيات ماركسية واضحة على رفض الوحدة الزائفة، التي تبدو فوق سطح المجتمعات الرأسمالية، وعلى نفي ذلك الاستقرار الظاهري في العلاقات الطبقية، التي تحاول الطبقة المهيمنة، الطبقة صاحبة النفوذ والملحة ترسيخه، وبدعوة من الوحدة الزائفة والاستقرار المخادع. يحاول النقد الثقافي في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم، الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية، التي تخدم مصالحها هي، في ذلك الصراع الطبقي تحدّد القوة أو السلطة طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي[2].

إن النص ليس أكثر من موقع للصراع الطبقي المستمر، وإن تحليل النص أو تفسيره ينطلق من إدراكنا لهذه الحقيقة، وهذا يعني في الواقع وأن الأمر لم يعد قاصراً على التعامل مع النص داخل سياقه السياسي، أو داخل السياقات السياسية التالية، التي يوضع داخلها، بل إنه يعني أن القراءة السياسية تفرض على

(1) المرجع السابق، ص 266.

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص 32، 67.

النص فرضاً من جانب الناقد، الذي لا يستطيع أن ينفصل بدعوى موضوعية زائفة عن سياقه السياسي، وهذا هو أساس الالتزام السياسي في نقد النص. هذا الالتزام السياسي من جانب الناقد، الذي يحدّده سياقه السياسي الحديث، يفسر القراءات اللافتة للنصوص التاريخية، مثل نصوص شكسبير. وفي هذا السياق كتب «والتر كوهين»، لقد انحازت الغالبية العظمى للكتابات السياسية الأخيرة عن شكسبير إلى ضحايا السلطة السياسية، والتراتب الطبقي والسلطة الأبوية والتفرقة والأبوية والتفرقة والإمبريالية. ونستطيع القول إنه انحياز لا يتفق فقط مع الموضوعية العلمية، بل إنه ضروري أيضاً لتلك الموضوعية. ومما لا شك فيه أن بعض القيم السياسية والثقافية، التي يؤكدها أو يرفضها النقد السياسي، لم يكن لها وجود داخل السياق الثقافي والسياسي، الذي أنتج مسرحيات شكسبير، لكن هذا ما يفعله النقد السياسي، أو بالأحرى النقد الثقافي وقد تحوّل سياسياً مع النص.

ومن سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي. إن الذي يميّز النقد الثقافي الما بعد بنيوي، هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت وحفريات فوكو. وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي. وهذا يمثّل عنصراً أساسياً من مبادئ النقد الثقافي، ويمثّل مبدأً أساسياً للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي، وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، وليس مجتلى أدبياً فحسب. ما زال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية، وليس قيمة بلاغية/جمالية كما هو ظاهر الأمر. ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويعمل به، وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية، تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى

الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي[1].

ويتّسع العنصر النسقي ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال، فإننا يمكن القول بمفهوم (المجاز الكلي) متصاحباً مع الوظيفة النسقية للغة، والاثنان معاً مفهومان أساسيان في مشروع (النقد الثقافي) كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي. ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وبالجملة الثقافية، التي هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية. بحيث نميّز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمسّ الذبذبات الدقيقة الدقيقة للتشكل الثقافي، الذي يفرز صيغه التعبيرية، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجياً، يتوافق مع شروط هذا التشكل ويكون قادراً على التعرف عليها ونقدها.

في الفعل النقدي الذي يتخذ النقد الثقافي هماً أساسياً له، يصبح الشرط النقدي من جهة، والشرط الثقافي من جهة أخرى، عنصرين مكونين للمادة وللأداة. وبواسطة المجاز الكلي والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية، كلها مفهومات ستفتح لنا مجالات للرؤية ما، كانت ستتيسر لولا هذه المنطلقات المنهجية. وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما يمكن تسميته هنا بالمؤلف المضمر، وهو نوع من المؤلف النسقي. هذا المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولاً، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف.

إن مشروع هذا النقد يتّجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة «الجمالية»، التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكماً فينا، وهذا لن يتسنّى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ورفع الأغطية عنها. والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة وله الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى الاستهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً، أو نصاً

---

(1) المرجع السابق، ص 41.

يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه. وقد يكون ذلك في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية، تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاوٍ في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما جدت الطقس الملائم.

نقول - إذن - إن التورية مصطلح جوهري من حيث إن الخطابات والأنماط الثقافية والسلوكيات هي تورية ثقافية، فيها المعنى القريب والمعنى البعيد، حيث القريب هو ما تعارفنا عليه كمتن جمالي، تتعدّد دلالاته ومجازاته وتضميناته، ويتنوع تأويلنا له، كل ذلك في منطقة الوعي المعرفي والعقلي. والخطاب المتّسم بهذه الصفات والشروط المحددة آنفاً هو ما نسميه بالنسقي، وهو متميز عن أصناف الخطاب الأخرى، وركائز النظر إليه تأخذ بالدلالة النسقية كرديف مختلف عن الدلالتين الصريحة والضمنية، وتأخذ بالجملة الثقافية كرديف مختلف عن الجملة النحوية والأدبية، مثلما أن النص النسقي رديف مختلف عن النص الأدبي، ولسوف يكون النقد الثقافي رديفاً مختلفاً عن النقد الأدبي.

وتأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها، ورصد ظواهرها وتجلياتها)، وتعني بذلك الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي، الذي يؤمن أن المرأة ليست جسداً فحسب ولكنها أيضاً عقل ووجدان، إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن، يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسب، تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء، وأغلفة المجلات والمعطى الإعلامي عموماً، مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده، بل النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة، واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها[1].

---

(1) رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، مرجع سابق، ص 231.

والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء. من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي. وهو لهذا معنى بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي. هو إذن نوع من (علم العلل) كما عند أهل مصطلح الحديث، وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب، ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند، مما يجعله ممارسة نقدية متطورة ودقيقة وصارمة. ولا شك أن البحث في علل الخطاب يتطلب منهجاً قادراً على تشريح النصوص واستخراج الأنساق المضمرة ورصد حركتها.

نحن أمام نصوص ثقافية، ونصوص أدبية، ويفترض التمييز غير الحاد بينهما، فالمشترك بينهما كثير، والمختلف كثير. وبالتالي نميز بين النقد الثقافي وبين النقد الأدبي، لكننا نجمع بينهما في هيئة تكاملية، ولكن لا يمكن أن نفصل فصلاً تاماً بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، لأن الثقافة نصوص، والأدب نصوص. الفارق هو في آليات وجماليات معاجم التشكيل، التي تميز النص الأدبي عن النص الثقافي. إذن، فالنقد الأدبي ونقد الثقافة، يتكاملان ليشكلا النقد الثقافي، وبما أن السرد والشعر مثلاً عالميان من حيث الهويات، فإنه يمكن تحليلهما من رؤية جمالية وثقافية. ولا نستطيع أن نمحو إحداهما. كذلك فإن مبدأ الاختلاط والتهجين هو مبدأ عالمي، وهو يأخذ شكلين عند تحديد الهويات: الاختلاط البسيط الذي لا يؤثر في تحديد الهوية، مثل تداخل بعض صفات السرد والشاعرية في الشعر والرواية. الاختلاط المعقد الذي يؤثر في الهوية بين نوعين، فيولد نوعاً ثالثاً جديداً مستقلاً (قصيدة النثر مثلاً).

أما النقد سواء أكان ثقافياً أم أدبياً ثقافياً، فهو يعتمد مبدأ التوازي، بغضّ النظر عن كمية الجمالي أو الثقافي فيه. وهكذا نصل إلى نتيجة هي: أن النقد الثقافي هو مزيج من الجمالي والتنسيقي، وهو يتناول النص الإبداعي والنص الثقافي معاً. فنحن حين نحلل النص الأدبي، نحلل الجمالي فيه في المستويات: اللسانية والبلاغية والإيقاعية والسيميائية وغيرها. كما نحلل الأنساق المعلنة والمكبوتة، ونقرأ الشفرات والمرجعيات والسياق. وهكذا يتكامل النقد الأدبي مع

آليات النقد الثقافي. ونحن نستطيع أيضاً تحديد جماليات النص الثقافي مع قراءة أنساقه، مثلاً: عندما نقرأ كتاب (الإمبريالية والثقافة) لإدوارد سعيد، نستطيع اكتشاف الأنساق الجمالية فيه، مثل: النسق التقني الذي يتمركز في كتابه، نعني (النسق الطباقي الثنائي)، أو نسق التوازي بين التحليل النقدي والتحليل الثقافي. ويمكن أن نعد كتاب (الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن) لعز الدين المناصرة، يحكمه النسق التعددي، وهو نسق فكري وجمالي معا[1].

وهكذا نخلص إلى أنه لا يمكن أن نقتصر التحليل الثقافي، على جزئية اكتشاف النسق المكبوت في النص الشعري والسردي فقط، ولا يمكن أن نقتصر التحليل الثقافي على النصوص المشهورة فقط، فالنص المهمش له أنساقه المكبوتة. لأن آليات الاختيار التي تحكم الناقد، هي تعبير عن نسق مكبوت، يمكن تحليله جمالياً وثقافياً، فمن حق الناقد أن يختار ما يشاء، ومن حق القراء أن يناقشوه سلبياً وإيجابياً حول الاختيار. وتبقى آليات المقارنة، وهي ذات دلالات نسقية ودلالية، أولا: آلية تقنية، وهي ثانيا ذات دلالة عالمية. وهكذا ستبقى المقارنة قائمة مهما اختلفت مناهج التحليل، لكننا نستطيع أن نقول - مع الناقد الثقافي المقارن عز الدين المناصرة - وداعاً أيها الأدب أيها الأدب المقارد، بصفته علماً نقدياً مستقلاً، حيث يتم إدماج فكرة المقارنة في النقد الثقافي المقارن، لتصبح آليات التحليل الثقافي[2].

لهذا كله فإن القول بنقد ثقافي معزول عن النقد الأدبي، لا يوصلنا إلى حقيقة النص النسبية، كما أن القول بأن النقد الثقافي يحدّد نفسه بالانغلاق على نفسه، أمر غير مقبول. كما أن النقد الثقافي معزولاً عن فكرة المقارنة الثقافية أمر غير مقبول. كما يبقى أن نشير إلى أن القراءة الصحيحة النسبية، ربما تشمل فضاءات النص على تنوعها: دائرة النص، نويات النص، محيط النص، شبكة العلاقات في النص، ظروف إنتاج النص. ويتم ذلك ضمن آليات أصبحت معروفة

(1) عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2004، ص 5، 70.

(2) عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن بديلاً.. وداعاً أيها الأدب المقارن، مجلة أفكار، الأردن، العدد 207، 2006، ص 18.

للتحليل ومعالجة النص وتقويمه (الزمان، المكان، الشهرة، الأنساق، التأويل)، وبهذا يمكن أن يشمل النقد الثقافي.

النقد الثقافي.. التاريخانية الجديدة/الجماليات الثقافية

تعدّ الماركسية الجديدة/التاريخانية الجديدة أحد المنابع والمصادر، التي أفاد منها النقد الثقافي، وخصوصاً في جانبها الاجتماعي، وتوجهاتها الأدبية التي تربط الأدب المجتمع، وبمنطلقاتها في التفسير المادي التاريخي، مثل: البنية التحتية والفوقية، والبرجوازية، والطبقة والاغتراب، والفتشية السلعية، وثقافة الاستهلاك، والإيديولوجية والإمبريالية الثقافية، والهيمنة والاستنساخ الآلي والثقافات السياسية، وغير ذلك مما طوره النقد الثقافي، متأثراً بالماركسية الجديدة ومذهبها الجمالي. بالرغم من أن الماركسية قد شوّهت، من حيث كونها نظرية اقتصادية وفلسفة سياسية، ومع ذلك فما زالت في جانبها الثقافي والفكري، تصوغ عمل عدد كبير من المشتغلين بالنقد الثقافي، وتسيطر على تفكيرهم، ولا سيما الأوروبيين منهم، الذين أثروا بدورهم وشكلوا تفكير النقاد في أماكن أخرى.

وكثير من نقاد الماركسية لا يؤمنون بوجوب العنف/الصراع لإسقاط النظم السياسية في بلادهم، وإنما هم بالأحرى يستخدمون مفاهيم ومعتقدات الفلسفة الماركسية، للهجوم على الأمراض التي يجدونها، أو يدعون أنهم يجدونها، فيما يسمونه المجتمعات الرأسمالية البرجوازية. وقد كان الماركسيون الليبراليون أكثر انفتاح على العمل التجريبي، وعلى فناني الحداثة وكتابها، من أمثال بابلو بيكاسو، وفرانز كافكا، وجيمس جويس. وبذلك لم يكن النقد الماركسي أحادي البعد وكذلك الماركسية الجديدة، التي يزعم أصحابها أن لهم دوراً فعالاً يلعبونه في المجتمع المعاصر، فهم ينبهون على قدر المساواة في عدد من المجتمعات، ويقدمون الاستبصارات والرؤى التي، التي تمكن من فهم الدور الذي تلعبه الفنون ووسائل الإعلام، وظواهر ثقافية أخرى في المجتمعات المعاصرة، وهذه الموضوعات هي بؤرة التركيز، لكثير من اتجاهات النقد الثقافي[1].

---

(1) آرثر أيزابرغر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص 85.

إن ما يتبادر إلى أذهاننا حين نذكر التاريخية الجديدة، لا بد أن يكون مصطلحاً سابقاً يرتبط أيضاً بالتاريخ، وظل يمارس على نطاق غير ضيق حتى السنوات المبكرة من القرن العشرين، حينما وجهت إليه الشكلية الروسية ضربة قاصمة، هو مصطلح «النقد التاريخي». الاختلاف بين الاتجاهين يتمركز حول محور جوهري واحد: فالنقد التاريخي يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبي، مما يعني أن التاريخ شيء والأدب شيء آخر، ومهمة الناقد أن يكشف عن مفردات تاريخ لعصر الذي كتب فيه النص، أما التاريخية الجديدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين، بل كيان واحد. تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد الحداثة، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغيّر الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما اتخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز[1].

إن التاريخية الجديدة تتّفق مع غالبية الاتجاهات الأخيرة في أشياء تقربها من المظلة الموحدة للنقد الثقافي، وتختلف في أشياء أخرى تزيد من ذلك الإحساس بالضياع الذي يصاحب التعامل مع المشهد النقدي المعاصر. التاريخية الجديدة مثلاً تلتقي مع المادية الثقافية في الانطلاق من نقطة بداية ماركسية الطابع، ومع ذلك فإنها أقل التزاماً بالماركسية، بل أكثر حساسية في التعامل معها من المادية الثقافية ذات الميل الماركسي الواضح. وربما يرجع ذلك إلى طبيعة المناخ الثقافي الأميركي، الذي استمر في شكه التقليدي في الاتجاهات الماركسية الواضحة. لكن نقاط الالتقاء والافتراق بين التاريخية الجديدة والمادية الثقافية ليست نهاية المطاف هنا، إذ إن التاريخية الجديدة تلتقي مع كل الاتجاهات الجديدة،

---

(1) يوري لوتمان: سيميوطيقا السينما، مقال ترجمة نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 65، 69.

وتختلف معها في الوقت نفسه، مما يجعل الوصول إلى تعريف «نقي» لها حلماً مراوغاً. في الوقت الذي يرى البعض أن نقاط الالتقاء بين النقد النسوي والتاريخية الجديدة أوضح من نقاط التباعد، يرى البعض الآخر أن التاريخية الجديدة تتخذ موقفاً واضح العداء للحركة النسوية[1].

ومن ناحية أخرى نلاحظ تداخلاً بين ما يسعى إليه هذا الحقل بتفريعاته، وما تسعى إليه حقول أخرى مثل حقل الدراسات النسوية والحقول المهتمة بالدراسات الإثنية، والتاريخانية الجديدة، وحقل ما يعرف بـ «المادية الثقافية»، وهو فرع من النقد الماركسي أسّسه المفكر البريطاني «ريموند وليامز»، ومداره أن النقد التاريخي بوجه عام، وليس الجديد فقط يجب أن لا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز إلى ذلك إلى تصحيح ما ينقده بالممارسة العملية أي بما يشبه العمل الثوري. لعل «وليامز» أهم شخصية أدبية/ثقافية، وثقافية/أدبية، بوصفها نموذجاً للوعي الناضج بالمسألة الثقافية الغربية، وهو الأديب، والناقد الأدبي، والمنظر الثقافي، والناشط السياسي. والمتأمل في أعماله وسيرته، يمكن أن يرى امتداد تأثيره في اتجاهات نقاد آخرين معاصرين. كان وليامز ملتزماً بوجهة النظر التي تذهب إلى أن الأنماط السائدة للأدب والنقد، كانت متناغمة على نحو عميق إلى درجة أنه كان لا بد من وضع هذين التقليدين موضع المساءلة. وكان بذلك يعني أن مشروع/الأدب التخييلي برمته، وقد انحصر في مستودع متخصص منعزل من الكتابات والنشاطات الأخرى. لقد أسّس وليامز في الخمسينات وأوائل الستينات الأطر لوضع المناقشات الأدبية في سياقات أكبر. فتتبع الجدل حول الثقافة والمجتمع، بوصفه نقداً فلسفياً لتطور التشكل الرأسمالي الاجتماعي. وفي حين كانت مناقشته في مراحلها المبكرة انتقادية للحركة الصناعية، في أشكالها الحديثة، وخصوصاً على نحو ما تبنّاه ت. س. إليوت، وليفيز، اللذان ملآ في البيئة الثقافية نفسها التي كان وليامز نشطاً فيها، فإن المناقشة كان يمكن أن تصبح بوضوح منافحة للديمقراطية. وبدلاً من ذلك جادل وليامز من أجل إضفاء الطابع الديمقراطي على الثقافة من خلال

---

(1) محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، العدد 62، ربيع وصيف 2003، ص 139.

إصلاح المؤسسات الثقافية[1].

في أواخر الستينات وأوائل السبعينات أنتج وليامز، وقد تشجع بجيل متسيِّس على نحو جديد، تقييمات جديدة للقص، والدراما والتلفزيون في أعمال معروفة له. وقد نظر وليامز إلى هذه الأنماط من منظور التاريخ والديمقراطية بوصفها «تراجيديا»، وقرأ النصوص في سياقها التاريخي، ودافع عن الثقافة الشعبية من وجهة نظر تاريخانية. وناقش المؤسسات الثقافية داخل سوسيولوجيا نقدية للمجتمع، وقد تحوّل وليامز في أواخر السبعينات إلى إعادة كتابة النظرية الماركسية الأدبية والثقافية على نحو عد فيه مجدداً ذا مكانة خاصة. إن نتيجة نظرية وليامز عن الثقافة، في مقابل النموذج الشكلي للنظام الثقافي للموضوعات المفضلة والحالات المستقرة من الإنشاء والاستجابة، هي صورة دينامية لثقافة جدلية، من الممارسات والتشكلات، ذات وحدات مندمجة متنوعة وقابلة للتنوع. وقد ترجم كتابان لوليامز إلى العربية: الأول هو «الثقافة والمجتمع»، والآخر هو «طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد». إن كتابه الأول اعتماده الأساسي في تتبع مفردات ثقافية: صناعة، ديمقراطية، طبقة، فن. يعتمد فيها على كتابات مفكرين ونقاد وأدباء معروفين مثل: أرنولد، وإليوت، وريتشاردز. كما أن كتابه يستوعب جهود أولئك النقاد والمفكرين استيعاباً نقدياً نافذاً، يغنينا مؤقتاً عن الرجوع إليهم مباشرة[2].

ومن ناحية أخرى ثمة علاقة قوية بين كل هذه التوجهات وبين ما يعرف الآن بالدراسات الثقافية، وقد تمّت الإشارة إليها، والتي تتمّ بتحليل مختلف أشكال الثقافة ومؤسساتها وأنماط إنتاجها وتلقيها. وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي، يتساءل كثيراً من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى، الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصادية السياسية من جهة أخرى. فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه

---

(1) رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، ترجمة وجيه سمعان، مراجعة محمد فتحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص 18.

(2) رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، ص 23.

الاتجاهات جميعا، من أمثال ميشيل فوكو، ولوي ألتوسير، وريموند وليامز، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسياً كان أم غيره.

إن المادية الثقافية منهج للتعامل مع الأدب، بدأ في بريطانيا في أواخر السبعينات، وارتبطت به أسماء مفكرين ونقاد من المحسوبين على اليسار الأوروبي النضج، وفي مقدمته بالطبع «ريموند وليامز» على الشاطئ الإنكليزي، ثم النسخة الأميركية منها، وهي التاريخية الجديدة التي ارتبطت بغرين بلات. وفي منتصف الثمانينات استعار «جوناثان دوليمور»، و«الآن سنفيلد» المصطلح وأعادا تعريفه وطبقاه في دراستهما لدراما عصر النهضة. إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية، مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيه العناصر الاجتماعية والسياسية والتاريخية.

إن المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي، الذي يأخذ في الاعتبار النظرية النقدية المعاصرة، خاصة نظريتي فوكو والماركسية الجديدة، وقد كان ريموند وليامز، هو الذي صاغ مصطلح المادية الثقافية، وكان مهتما لفترة طوية بالأدب داخل سياقه الاجتماعي - الاقتصادي، لكنه لم يصل إلى حد الالتزام بالموقف الماركسي، وعلى الرغم من ذلك ففي كتاباته المتأخرة يصف عمله بالماركسية، وإن كان يستمر في نقده لما يعتبره جمود الماركسية المبكرة.

إن أهم ما تؤكده مقولات وليامز السابقة أننا لا نستطيع في حديثنا عن العلاقة بين البنيتين، أن نتوقف عند مجرد المبادئ الإيديولوجية الجامدة ذات الخصوصية، بل نتحوّل إلى علاقات حقيقية بين بشر من لحم ودم، إننا لا نستطيع أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسة الاجتماعية بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة تماماً. والواقع أن الرغبة في التحرر لم تقتصر على «تمييع» جبرية العلاقة الماركسية التقليدية، بل تعدّتها إلى التمرد على ممارسات النقد التقليدي نفسه، الذي يرى كل من جوناثان دوليمور، وألان سنفيلد، تلميذي وليامز النجيبين. وقد حدّد الأول موقف المادية الثقافية الرافض لفلسفة الماهوية في كتاباته التي أثارت جدلاً كبيراً[1].

---

(1) حفناوي بعلي: الدراسات الثقافية.. جينالوجيا النقد الثقافي، مجلة أفكار، الأردن، العدد 207، كانون الثاني 2006، ص 105.

أما سنفيلد، فينقلنا إلى إحدى النتائج، هي حاجة الناقد الجديد، ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى. إن المادية الثقافية تتطلب أنماطاً من المعرفة، لا يمتلكها النقد الأدبي، أو حتى يعرف كيف يكتشفها، نماذج جرى تطويرها في الواقع بصورة واضحة داخل ذلك الآخر الغريب. إننا لا نستطيع بالنسبة إلى وليامز أن نفصل الأدب والفن عن الأنواع الأخرى من الممارسات الاجتماعية، بطريقة تجعلهما خاضعين لقوانين خاصة ومميزة. استقلالية الأدب عن المعارف الأخرى التي أشار إليها سنفيلد في التركيبة الجديدة أمر غير وارد، وكل عمليات الخلخلة لا تعني كما يقول وليامز بالحرف، إننا نستطيع تخيل نص أدبي مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية ويخضع قوانينه هو فقط. نعم النص كما يراه وليامز له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى، التي تظهر عند تلك البنية الفوقية، قد تكون له صفات خاصة لكن ذلك لا يعني إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة، أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج[1].

يعد منهج التحليل الثقافي، أو «التاريخانية الجديدة» من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأميركية، وقد وصفه البعض بالأكثر أهمية. وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينات ومطلع الثمانينات من القرن العشرين، على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا – بيركلي، ستيفن غرين بلات، والذي عرف بدراساته الجادة حول أدبيات عصر النهضة، من خلال ما أسماه بـ «شعرية الثقافة أو بوطيقا الثقافة». ويبقى ستيفن غرين بلات هو المركز الحقيقي لحركة التاريخانية الجديدة في أقسام اللغة الإنكليزية في الولايات المتحدة، فهو المسؤول وحده عن ضمان انتشار الحركة بتأسيسه لدورية، تجمع بين عدة اتجاهات، تلك الدورية التي جمعت الكثير من أنصار النزعة التاريخانية الجديدة، من أمثال، إريك ساندوكويست، ومايكل روجين، ووالتر مايكلز وغيرهم.

يعود الفضل في طرح مصطلح (الجماليات الثقافية) إلى ستيفن غرين بلات، مطوراً به مصطلحاً أسبق منه هو مصطلح (التاريخانية الجديدة)، في مقالتيه:

---

(1) خوسيه دافيد سالديفار: الأدب الأميركي والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص 177.

الثقافة، ونحو شعرية للثقافة. وكان غرين بلات قد أطلق عام 1982 مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة «جنوسة»، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة، خاصة الإنكليزي أو الشكسبيري تحديداً كما هو عنده، ولقد لاقى المصطلح قبولاً عريضاً لدى جماعات النقد الما بعد بنيوي، ونظرات الخطاب، ومن أنصار غرين مثل: لوي مونتروز، وريتشارد هيلغرسن. إذ به عبر الدارسون الحدود فيما بين التاريخ والأنثروبولوجيا والفن والسياسية والاقتصاد والأدب[1].

وعلى رغم أن خيمة التاريخية الجديدة تضم عدداً غير قليل من الأسماء، الذين يتأرجح بعضهم بشكل واضح بين الماركسية الجديدة والتاريخية الجديدة، وكلاهما اتجاهان أميركيان، إلا أن الاسم الذي ارتبط به الاتجاه الجديد أكثر من غيره هو «ستيفن غريب بلات». ومن المهم أن نشير هنا إلى تأكيدات غرين بلات على أن التاريخية الجديدة هي ممارسة نقدية، ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ. تأتي التاريخانية الجديدة كنظرية في القراءة والتأويل، من حيث إنها سعي إلى أرخنة النصوص وتنصيص التاريخ. في عام 1980 استعمل غرين بلات مصطلح (الجماليات الثقافية)، ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة، ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول، مستعيناً مصطلح الثقافة كما عند غيرتز، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجيا الوصفية، ناقلاً التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية[2].

وإن كان المصطلح الذي استقرّ عند الجميع في نهاية الأمر هو التاريخية الجديدة، وحتى نستطيع توضيح أكثر أبعاد الاتجاه الجديد وفلسفته وآلياته، نحيل إلى تعريف غرين بلات للبوطيقا الثقافية، كما قدّمه في الفصل الأول من كتابه عن شكسبير، البوطيقا الثقافية بالنسبة إليه: هي دراسة الإنتاج الجمع للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات، وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن

---

(1) حفناوي بعلي: الدراسات الثقافية.. جينالوجيا النقد الثقافي، مجلة أفكار، مرجع سابق، ص 106.

(2) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، 1971، ص 12.

التعامل مع، ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية، التي تعتبر أشكالاً فنية وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة.

الأدب عند غرين بلات، هو إحدى الممارسات الثقافية عند مستوى البنية الفوقية بالطبع، وإن كان الرجل لا يشير حقيقة إلى أي البنيتين التحتية والفوقية، فالمعتقدات والتجارب الجماعية تصاغ وتنتقل من وسيط تعبيري إلى آخر، والأدب هو أحد تلك الوسائط المركزة للتعبير عن تلك المعتقدات والتجارب الجمعية في شكل جمالي. وعلى رغم الحديث عن الحدود الفاصلة بين الممارسات الثقافية المختلفة، بين الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي، فإن إحدى ركائز «التاريخية الجديدة» في ضرورة دراسة الخطاب الأدبي في ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية. ويؤكد مبكراً أن التاريخية الجديدة تقرأ النصوص التاريخية أيضاً من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث.

كل ما يهمنا هنا هو تأكيد مقولة غرين بلات بأن بعض المفاهيم الثقافية للقارئ الحديث تحدّد نظرته إلى زمن النص كنسق ثقافي «فالتوافق والمركزية اللذان نراهما في مجموعات النصوص الصغيرة التي لدينا ومؤلفيها من اختراعنا نحن، ومن الاختراعات المماثلة المتراكمة»، ويرى أن مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي. ومنهج قراءة غرين بلات لمسرحية عطيل المعروفة، تفقد مسرحية شكسبير استقلالها كنص مسرحي بالكامل. إذ المسرحية لا تقرأ فقط، في منهج «تناص» خاص بالتاريخية الجديدة، في ضوء أعمال أخرى معاصرة لها مثل مسرحية تيمورلنك لكرستوفر مارلو، وإدموند سبنسر. وكتاب الأمير لميكيافيلي، بل أيضاً في ضوء أعمال لا علاقة لها بالمسرح أو الأدب، ناهيك عن قراءتها في ضوء أعمال حديثة لا تنتمي إلى عصر شكسبير. إن قراءة النص الأدبي قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخية الجديدة، يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته من جهة، وعن الخطابات الأخرى الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها

أيضاً القوى التاريخية[1].

يحدّد غرين بلات معالم هذا الاتجاه؛ أنه لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يتجه إلى ما هو أبعد من النص ليحدّد الروابط بين النص القديم والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص على عكس النصوص الأخرى، قادراً على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضاً من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج.

لقد تبلورت أسس التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي في ممارسات نقدية كثيرة، أحدثت الكثير من التعديلات الهامة في فهم الأعمال الأدبية وتقييمها خاصة، تلك التي أنتجت في عصر النهضة الأوروبي، ذلك أن معظم العاملين في حقل التاريخانية الجديدة متخصصون في أدب عصر النهضة. وعلى الرغم من أن المجال هنا لا يهدف لتقديم مراجعة نقدية مستفيضة لإسهامات غرين بلات الهائلة في دراسات عصر النهضة خاصة، والدراسات الثقافية عامة. فإن المكانة التي تبوأها تنبع من الطريق التي يربط بها بين الأدب والتاريخ، لا سيما رفضه للفصل الذي يقوم به النقاد التقليديون بين النص وسياقه التاريخي. وخلافاً لما يقوم به أنصار النزعة التاريخية التقليدية، فإن غرين بلات يهدم تماماً الافتراض القائل إن النصوص الأدبية، السياقات لها معانٍ واحدة وثابتة. وعلى سبيل الاختصار فإن الأمر بالنسبة لغرين بلات، ليس أن العمل يستعير ببساطة موقفاً من الواقع ويحوله إلى خيال، بل يرى أن العلاقة بين الأدب والتاريخ أكثر دهاء من ذلك[2].

وللخروج من هذه التناقضات اللانهائية التي تضع التاريخية الجديدة مع

---

(1) ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة وتقديم شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 2001، ص 45.

(2) محمد حافظ دياب: النقد الأدبي وعلم الاجتماع، مجلة فصول، العدد 1، المجلد الرابع، القاهرة، 1983، ص 64.

الشيء ونقيضه في آن واحد، يحدّد «مونتروز» روح الاتجاه الجديد على أنه «تاريخية النصوص»، و«نصية التاريخ»، تاريخية النصوص تعني عنده الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة، فيما يتعلق بنصية التاريخ تعني أننا لا نستطيع التوصل إلى ماضٍ كامل وصحيح، إلى وجود مادي معيش دون وساطة الآثار النصية المتبقية للمجتمع موضوع الدراسة. إن النص إذن مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر. وهذا ما يقصده أتباع التاريخية الجديدة بـ «نصية التاريخ».

وتأسيساً على ذلك فإن بعض الأفكار، التي كانت تشبه المسلمات في النقد الأدبي، أصبحت موضع شك مثل المحاكاة، والتخيل، والرمز وغيرها، لأنها في نظر النقد الثقافي تقوم على تحليل الظاهرة الأدبية التي أنتجها النقد التقليدي المؤسساتي، وهي عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية بمفهومها الواسع، الذي يتصدّى له هذا النقد، وقد أحلّ النقد الثقافي محل هاتيك المفاهيم فكرة جديدة، وهي تأريخ النصوص وتنصيص التاريخ، أي معاملة النصوص معاملة التاريخ. أو على الأقل الجمع بين البعدين الشكلي والتاريخي للنصوص. ومنهم من دعا إلى شيء سماه «النقد المدني»، الذي تكلم عنه إدوارد سعيد، وأراد به نقداً يتوسط المسافة بين النقد التقليدي، الذي يسمى بالنقد المؤسساتي وبين الثقافة التي تتحدّى الفعل النقدي.

الفصل الثاني

النقد الثقافي.. ونظرية ما بعد الكولونيالية

صاغت تجربة الاستعمار أو الكولونيالية حيوات وأعمار ثلاثة أرباع البشرية، التي تعيش في عالم اليوم. وكانت هذه الصياغة من العمق لدرجة أن تأثيرها، لم يقتصر على المجالات السياسية والاقتصادية وحدها، بل تعدّاه إلى المجالات الثقافية والفكرية والإيديولوجية، ومنها إلى المدارك والتصورات، التي يوفّر الأدب والفن والثقافة عموماً، واحداً من أهم السبل في التعبير عنها. غير أن هذه الصياغة لم تحمل معنى الامتثال والمحاكاة السلبية فحسب، بل حملت أيضاً، ومنذ أن وطأت أقدام المستعمرين أراضي الشعوب الأخرى، معنى الرد والمقاومة على اختلاف أبعادها وألوانها ومراميها، تبعاً للمسار التاريخي الذي قطعته تجربة الاستعمار وصولاً إلى زواله.

أبرز إدوارد سعيد أن هناك سمات ملازمة للنصوص، التي تتناول البلدان المستعمرة، والتي مصدرها أنظمة عقائدية تهيكل القوالب الخطابية، وتعطيها المصداقية والقوة، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبريالية. وتذهب «ماري لويز برات» إلى أن تلك البلدان التي استعمرت، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة، فلم يكن يمثّل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ «المعلومات»، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها.

حاول «بيتر هيولم» أن يأخذ من عمل إدوارد سعيد ونظرية الخطاب بصفة عامة، للتنظير حول تعقيد الخطاب الاستعماري، وبدل أن يفترض كما فعل

سعيد، بأن هناك خطاب استعماري واحد فحسب، اعتبر أنه كانت هناك خطابات مختلفة متداولة في فترة الاستعمار، لا تصور كلها الأهالي بطرق سلبية. تعتبر «جاياتري سبيفاك»، من منظري ما بعد الاستعمار، الذين ساهمت أعمالهم مساهمة هامة في تحدي تصور إدوارد سعيد، لتجانس الخطابات الاستعمارية؛ وبالرغم من أنها حدّدت نفسها نظرياً ضمن اتجاه اللاتركيب والنسائية الماركسية. استعمل نقاد نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، من أمثال فرانز فانون، روبرت يونغ، وآن مكلينتوك نظرية التحليل النفسي، لوصف مفهوم الآخرية عند المستعمر، عندما يفكر في المستعمر ويتعامل معه. ووصفوا الاستعمار بأنه اختلال مرضي على مستوى دولة بكاملها. ويمكن أن نعدّ أميلكار كابرال، وكذا «هومي بابا»، البريطاني من أصل ملوّن، من أبرز النقاد الثقافيين لهذا الخطاب، ومن الداعين إلى تعددية الثقافة، له كتاب «موقع الثقافة».

أما «إيمي سيزار»، مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، فهو ثاني اثنين، أقاما للعالم الثالث الزنجي نظرية فلسفية وسياسية، لبث الوعي في نفوس الزنج، وبناء أرضية حضارية يثبت عليها تاريخ القارة السمراء، وانطلاقاً منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز. أما الآخر فهو «لوي بول سنغور»، أما الثاني، فهو «فرانز فانون». وتناول بيل أشكروفت، وغاريت غريفيثز، وهيلين نيفين، في المؤلف المشترك والموسوم بعنوان «الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق»، الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار، هذه الآداب التي تعرف بـ «الأدب ما بعد الاستعمار» أو «أدب ما بعد الكولونيالية».

أدب ما بعد الكولونيالية.. الخطاب/المفهوم/المصطلح

لقد شكّلت هذه التجربة الاستعمارية، التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال، الخلفية أو الأساس الذي ترتكز إليه مصطلحات «الأدب ما بعد الكولونيالي»، و«النقد ما بعد الكولونيالي»، و«النظرية الكولونيالية»، و«الخطاب ما بعد الكولونيالي»، وسوى ذلك مما تلحق به هذه الصفة. وهذا مجال آخر، يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن، وهو نظرية الخطاب الاستعماري، والخطاب ما بعد الاستعماري، وكذلك دراسة

الاستعمار وأثر الاستعمار على المجتمعات المستعمرة. لقد أجري الكثير من البحوث النظرية، التي تنطلق أساساً من عمل إدوارد سعيد، الذي حاول أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانز فانون، في حوصلة الكتابات السياسية لأنطونيو غرامشي(1).

وإذا ما كانت صفتا «الكولونيالي» وما بعد الكولونيالي، قد استخدمتا لدى بناء تواريخ أدبية وثقافية قومية مستقلة، أو القيام بدراسات مقارنة بين فترات مختلفة من تلك التواريخ، للتمييز بين المرحلة السابقة على الاستقلال، والمرحلة التالية لهذا الاستقلالية/ ما بعد الكولونيالية، إلا أن المصطلح لم يعد مقتصراً في معناه، على جلاء القوى الاستعمارية، بل يستخدم اليوم لدى الإشارة إلى الثقافة مثلاً، على نحو يطول أو يغطي كل الثقافة التي تأثرت بالسياق الإمبريالي، منذ لحظة الاستعمار الأولى وحتى يومنا هذا. وذلك استناداً إلى المشاغل والمشكلات التي أطلقها السياق التاريخي البادئ بالعدوان الأوروبي، لا تزال متواصلة إلى الآن، بل إن الطموح الذي يعبّر عنه الخطاب ما بعد الكولونيالي، راح يتخطّى كل ذلك، ليطول تلك الأعمال الأدبية والفنية، وتلك الدراسات النقدية والتاريخية القائمة عند تقاطع الثقافات، وليطول أيضاً إعادة كتابة تاريخ المتروبول أو الحضارة الاستعمارية نفسها، من وجهة نظر من استعمرتهم وهجرتهم وهمّشتهم، وذلك على نحو تبدو فيه إعادة الكتابة هذه، كتابة من داخل المتروبول ذاته ن بعد أن شكّل المهاجرون والمنفيون واللاجئون جزء أصميمياً من بنيته. وبعبارة موجزة فإن مصطلح ما بعد الكولونيالي معني بالعالم ككل، على النحو الذي وجد ويوجد فيه، خلال وبعد السيطرة الإمبريالية الأوروبية، وخاصة بما ترتب عن ذلك من آثار أدبية وثقافية وفكرية معاصرة(2).

على هذا الأساس فإن كل أدب برز من التجربة الاستعمارية، وراح يؤكد ذاته من خلال وضعه في المقدمة، ذلك التوتر مع القوة الإمبريالية والإلحاح على

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ترجمة خيري دومة، دار أزمنة، عمان، الأردن، 2005، ص 28.

(2) حفناوي بعلي: صورة الجزائر في الكتابات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 3، ديسمبر 2004، ص 197.

اختلافه، عن افتراضات المركز الإمبريالي، وهو أدب ما بعد الكولونيالي. وإذ تبدو آداب البلدان الإفريقية، وآداب معظم البلدان الآسيوية والأميركية اللاتينية، وكذلك استراليا وكندا ونيوزلندا، وما يكتبه السود والمهاجرون، والسكان الأصليون في الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا. على أنها آداب ما بعد الكولونيالية، فموقع القوة الذي تحتله الولايات المتحدة مثلاً، والدور الاستعماري الجديد الذي تلعبه، لا ينبغي أن يغطيا على ما فيها من أدب يكتبه من أسفرت وتسفر عنهم هناك تجربة الاستعمار(1).

والحال أن ثمة ميلاً إلى تقسيم مراحل تطور الآداب ما بعد الكولونيالية إلى ثلاث مراحل متميزة ومتداخلة، تتساوق مع مراحل يقظة الوعي الوطني أو المحلي، ومشروع تأكيد الاختلاف عن المركز الإمبريالي. ومن هنا فقد كانت المرحلة الأولى؛ هي مرحلة الكتابة أيام الاستعمار وبلغة القوة الاستعمارية. حيث كان من المحتوم أن يكون رجالات هذه المرحلة أفراداً من النخبة المتعلمة المتماهية مع المستعمر، بل إن النصوص الأولى المنتجة في المستعمرات وبلغة المستعمر، كثيراً ما أنتجها ممثلون للقوة الإمبريالية على اختلاف أصنافهم. ولذا فقد كان من الطبيعي ألا تقوى هذه النصوص على إقامة أساس لثقافة أهلية أو وطنية، أو التكامل مع الثقافة التي كانت قائمة في البلدان قبل الغزو الاستعماري، فعلى الرغم من وصفها المصقل للمشاهد والأزياء والعادات واللغات، إلا أنها كانت منحازة للمركز، ولم يكن ادعاؤها الموضوعية سوى غطاء، يخفي الخطاب الاستعماري الذي ولدت فيه. وتتمثّل أهم المصادر التي برزت منها هذه الكتابات في المستوطنين والرحالة، والسياح، والموظفين الاستعماريين، والجنود وسواهم.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الأدب المنتج بترخيص استعماري بأيدي محليين، يكتبون بلغة المستعمر الأمر، الذي يشير إلى أنهم ينتمون إلى طبقة خاصة متميزة، تتمتّع باللغة والثقافة ووقت الفراغ اللازم. وما يميّز نصوص هؤلاء هو ما تشتمل عليهم موضوعاتها، من إمكانية التحول والانقلاب التي لم تكن

(1) حفناوي بعلي: أثر الأدب الأميركي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2004، ص 198.

مدركة تماماً، فعنايتها بموضوعات مؤثرة، مثل الظلم والوحشية، وقوة الثقافات المحلية وتاريخيتها، ووجود تراث ثقافي غني أقدم من تراث أوروبا وأرحب، لم تكف لتكشف إمكاناتها المناهضة للاستعمار تكشفاً كاملاً، بل لقد حيل بينها وبين هذا التكشف، بفعل الخطاب المتاح والشروط المادية لإنتاج الأدب في تلك الفترة. فمؤسسة الأدب في المستعمرات كانت تحت السيطرة المباشرة للطبقة الاستعمارية الحاكمة، التي هي وحدها من يجيز الشكل المقبول، ويسمح بنشر الأعمال وتوزيعها. ولذا فإن هذا النوع من النصوص كان يظهر ضمن قيود الخطاب والممارسة المؤسساتية، التي يمارسها نظام رعائي يحدّ من تأكيدها على أي منظور مختلف عن منظوره.

وتمثّل المرحلة الثالثة مرحلة تطور الآداب المستقلة، التي وضعت حداً لهذه القوة القامعة، وكيفت اللغة والكتابة لاستخدامات جديدة ومميزة، وهو الأمر الذي يشكّل أكثر من أي أمر آخر السمة المميزة لظهور الآداب ما بعد الكولونيالية الحديثة. فمن السمات المميزة الكبرى لهذه الآداب عنايتها بالمكان والانزياح أو الانخلاع، حيث تبرز أزمة الهوية الخاصة بما بعد الكولونيالية بروزاً صارخاً، كما يبرز البحث الصارخ عن علاقة تربط بين الذات والمكان. فثمة إحساس بالذات والهوية كان سارياً وفاعلاً، إلى أن بتره الانزياح والانخلاع الناجمان عن الاستعمار، أو الاسترقاق أو التهجير، أو الهجرة. ولعل ذلك الإحساس قد بتر أيضاً من خلال تسويد صفحة الثقافة الوطنية أو المحلية، واضطهادها، مع الشخصية الوطنية، من خلال نموذج عرقي أو عنصري يزعم التفوق، وعموماً، فإن تخلع علاقة الذات والمكان، وما ينجم عن ذلك من اغتراب وأزمة في صورة الذات وهويتها، ومن اندفاع إلى العناية بأساطير الأصالة والتراث، هي ملامح مشتركة بين الكتابات ما بعد الكولونيالية، على الرغم من جميع الاختلافات التاريخية والثقافية بين التجارب، مما دفع بعض النقاد إلى النظر إلى هذا الأمر، على أنه هو الميزة الواسمة لما بعد الكولونيالية(1).

غير أن النقد ما بعد الكولونيالي، يجد أن من الصعب تفسير هذا الاغتراب

(1) ثائر ديب: أدب ما بعد الكولونيالية، مجلة بناة الأجيال، سورية، العدد 53، خريف 2004 ص 164.

الاجتماعي واللغوي، من خلال النظريات التي ترى أنه ناجم عن الغزو والاضطهاد والاستبعاد وحسب. فهذا النقد يرى أن وصفاً وافياً للاغتراب والأزمة، لا بد أن يمضي أبعد من المقولات الخاصة بالاغتراب الاجتماعي، كمقولات السيد/ العبد، والحاكم والمحكوم، والحر/ المقيد. على الرغم من أهمية هذه المقولات وانتشارها في الثقافات ما بعد الكولونيالية. ففي النهاية ما الذي يجعل المهاجر، الذي يتمتّع بحرية أن يمتلك اللغة الإنكليزية، يبدي علامات واضحة على الاغتراب، وميلاً إلى السعي وراء هوية بديلة، مميزة ومختلفة عن الهوية الإنكليزية؟

والحال أن النقد ما بعد الكولونيالية، يركّز بهذا الصدد على اللغة أشد التركيز، فالممارسة الخطابية المشتركة بين آداب ما بعد الكولونيالية، التي تبدي هذا الاغتراب، وتكشف عن ماهيته، تتمثّل في النزوع إلى بناء مكان، ذلك أن فجوة أو هوة تنفتح بين تجربة المكان واللغة المتاحة لوصف هذه التجربة، ومثل هذه الهوة تشكّل سمة كلاسية وشاملة في النصوص ما بعد الكولونيالية، وهي تواجه أولئك الذين لا تفي لغتهم بمهمة وصف مكان جديد، وأولئك الذين تم تدمير لغتهم على نحو منظّم من خلال العبودية، وأولئك الذين حرمت لغتهم من مزايا عبر فرض لغة القوة الاستعمارية. وهكذا يمكن لهذا الخليط المتنوع من النماذج أو الحالات، أن يصف وضعية جميع المجتمعات ما بعد الكولونيالية، حيث نجد في كل حالة أن ثمة ظروفاً اغترابية قصرية، قد أدّت إلى استبدال لغة الاستعمار وإزاحتها، أو تكييفها وتعديلها مما يزيل رسميتها ومعياريتها[1].

غالباً ما أدّى الاستعمار إلى اغتراب لغوي عميق، لا سيما حينما عمد إلى الفتح العسكري أو الاسترقاق، إلى قمع أو تدمير الثقافة ما قبل الكولونيالية. وهذا ما فرض على كاتب هندي مثل «راجا راد»، أو كاتب نيجيري مثل «تشينو أتشيبي»، أن يحوّلا اللغة الإنكليزية ويستخدمانها بطريقة مختلفة في سياق جديد، وأن يدفعاها إلى تحمل عبء تجربتها. ومع أن راد وأتشيبي قد كتبا من مكانيهما، ولم يعانيا انزياحاً جغرافياً بالمعنى الحرفي للكلمة، إلا في فترة

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 78.

متأخرة بالنسبة لأتشيبي وبسبب الحكم الدكتاتوري في بلاده، إلا أنه قد كان عليهما أن يتغلبا على فجوة مفروضة، ناجمة عن الإزاحة التي مارستها اللغة الإنكليزية على اللغة ما قبل الكولونيالية، بل إن هذا الأمر يحدث على نحو أوسع وأشمل في السياق ما بعد الكولونيالي. فمثل هذه الفجوة أو الاغتراب يعانيه حتى أولئك الذين امتلكوا اللغة الإنكليزية منذ ولادتهم، لكنهم راحوا يشعرون باغترابهم في ممارستها، ما أن تحققوا من أن معجمها ومقولاتها وقواعدها، لا تكفي لوصف الشروط المادية والجغرافية، والممارسات الثقافية التي طوروها في الأرض الجديدة.

ذلك إذاً، هو منبع تلك الحاجة الملحة التي يقاسمها هذا الفريق الأخير، الذي تكلم الإنكليزية مع تلك الشعوب، التي كانت مدفوعة لأن تفرّ من نواقص الإنكليزية وعيوبها وقيودها الاستعمارية. وبعبارة أخرى، فإن هؤلاء وأولئك كانوا بحاجة إلى الفرار من الافتراضات الضمنية المرتبطة بالإنكليزية، ومن قيمها الجمالية والاجتماعية، والقيود الشكلية الضيقة التي تقيد الأنواع الأدبية، والتأكيد السياسي والثقافي القمعي لهيمنة المركز على الهامش، دون أن يعني كل ذلك الإنكليزية عاجزة أصلاً عن وصف التجربة ما بعد الكولونيالية، بل يعني أنها بحاجة لأن تطور استخداماً ملائماً، كما تفعل ذلك من خلال صيرورتها شكلاً مميزاً، وفريداً من الإنكليزية، يختلف عن الإنكليزية الرسمية أو المعيارية. ومعيار هذا الشكل المميز والفريد من اللغة، هو القدرة التي يشتمل عليها هذا الانزياح اللغوي، في استنطاق التشكيلات الثقافية الاستعمارية والإمبريالية، وفي التعبير عن «الآخرية» بطريقة إيجابية وحساسة ومبدعة. ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الكتّاب ما بعد الكولونيالية، قد تخلّوا في فترة من فترات إبداعهم، عن استخدام الإنكليزية أو سواها، ليعودوا إلى لغتهم الأم. وربما كان من أشهر هؤلاء الكاتب الإفريقي «نغوجي واثينغو»، الذي قرأنا له بالعربية روايته «تويجات الدم»، وكتابه «تصفية استعمار العقل» وسواهما[1].

وتناول بيل أشكروفت، وغاريت غريفيثيز، وهيلين نيفين، في المؤلف

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 140.

المشترك والموسوم بعنوان «الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق»، الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار، هذه الآداب التي تعرف بـ «الأدب ما بعد الاستعمار» أو «أدب ما بعد الكولونيالية». وتوصف طبيعة هذه الآداب بأنها ذات طبيعة هجينة، أو ذات بنية هجينة، ويقصد بذلك، أنها مزيج من الأدب الأصلي للشعب وأدب الدولة. ولا تزال آداب بعض هذه الشعوب في معظمها، إفرازات وتأثيرات المرحلة الاستعمارية، مثل: الشعوب الآسيوية والإفريقية والهندية، وتنتج أدباً بلغات المستعمر: الإنكليزية، والفرنسية، والإسبانية. نحن إزاء محاولات استعادة واقع يكاد من المستحيل إعادته، أو خلق واقع جديد، يكاد يكون من المستحيل نقاؤه، من العلاقة التفاعلية بين المحلي/ الوطني/ المستعمر، يتمظهر في آداب الشعوب التي خضعت للاستعمار سنوات طويلة، ولا سيما معظم شعوب القارات الثلاث: آسيا وإفريقيا وأميركا اللاتينية، حيث سحقت الثقافات المحلية: لغة وتراثاً حضارياً لمعظم شعوب هذه الأقطار، كما يؤكد مؤلفو الكتاب[1].

ما هي الخصائص الأساسية للنص ما بعد الكولونيالي لدى هذه الشعوب؟ يقول مؤلفو الكتاب: إنه نص هجين في أفضل الأحوال، أي أنه يتضمن علاقة جدلية بين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة، وبين المنظومات الثقافية للدولة المستعمرة (بفتح الميم)، حيث إن لغة الاستعمار لم تعد نقية هي الأخرى، بعد أن دخلتها وداخلتها شعوب وثقافات وطنية مختلفة. وبالرغم من أن بعض البلدان بعد تحررها من الاستعمار، ظهرت فيها دعوات للعودة إلى الكتابة باللغات المحلية، التي كانت مستعملة قبل الاستعمار، كالهند وبعض دول إفريقيا، إلا أن البعض نظر إليها بمثابة دعوة إشكالية، لكن في الوقت الذي تحاول الهجنة تحرير نفسها من ماض مركزي، يرى البعض في نظرية الفسيفساء، محدداً ثقافياً مهماً إزاء نموذج بوتقة الانصهار السائد في الولايات المتحدة الأميركية[2].

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 6، 7.

(2) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 48.

والحال أن النظرية الأدبية ما بعد الاستعمار، بدأت تتعامل مع مشكلات من هذا النوع، من خلال النظرة إلى عالم ما بعد الاستعمار، عالم يتغيّر فيه الصدام الثقافي المدمر، ويتحوّل إلى قبول الاختلاف على قدم المساواة. وقد بدأ منظرو الأدب ومؤرخو الثقافة، يدركون تداخل الثقافات كنقطة، يحتمل عندها إنهاء تاريخ إنساني، بدا أنه تاريخ الغزو والأعداء أو هكذا كان. ومن مظاهر أدب ما بعد الكولونيالية؛ ما يعرف بالأدب الأسود/ الأدب الإفريقي أو الزنوجة أو الزنجية، وهو مصطلح صاغه الشاعر السنغالي «ليوبولد سنغور»، ووصفه بقوله: إن الزنجية تعبير هذا العصر عن ثقافة الزنجي الإفريقي، كانت أداة التعبير عند الإفريقي في الزمن الأبيد: الطبل والغناء، وهو لم يخترع الكتابة، وجاءت أوروبا فتعلم الإفريقي الكتابة، وأضافها إلى أدواته السابقة. وقال سنغور أيضاً: ساقنا الفرنسيون سوقاً للبحث عن روح الزنجية، حين أرادوا قسرنا على الذوبان في فرنسا، ومن هنا جاء هذا الالتصاق بالأرض والذوبان في الطبيعة[1].

وهكذا أيضاً بالنسبة لأدب منطقة الكاريبي، حيث عانى هذا الأدب الذي يحاول التحرر من هيمنة المؤسسة الأدبية البريطانية، عانى من عدم تسليط الضوء على الأعمال الأدبية الكاريبية. خاصة وقد دلّت مؤشرات مهمة في الساحة الأدبية منذ السبعينات من القرن العشرين، تدل على ثراء وتنوع موضوعات الرواية الكاريبية المكتوبة بالإنكليزية. حيث إن الروائي الفواياني، على الرغم من ميوله للتصوف، إلا أنه يرى ضرورة إحداث ثورة في الشكل الأدبي، للحصول على واسطة بمقدورها بلورة دلالات جديدة، تتحدّى الفكر الإيديولوجي السائد، وفي الوقت نفسه تسعى لتأكيد حضور الإرث الهندي ما قبل الاستعمار، التي لا تزال مظاهره ماثلة، وتشكل جزءاً مهماً، مما تبلور في الثقافات الكاريبية حالياً. التي تتحدّى هيمنة اللغة الإنكليزية. كما تؤكد عض الكتابات على ضرورة إعادة التأكيد على الصلات التي تربط المنطقة بالإفريقية، وأن تعمل على مواجهة الإرث الاستعماري، وذلك باعتماد وجهة نظر معارضة للآراء الأوروبية[2].

---

(1) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 80.

(2) بيل أشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ص 126.

ويذهب معظم الكتاب إلى اعتبار الأميركيتين وجزر الهند الغربية على وجه التحديد، قاعدة الفكر العنصري. وحيث جسّد هذا الأدب ما بعد الكولونيالي، كافة أشكال العنصرية، بما في ذلك مساعدة الغرب في التخلص من إرثه العنصري، هذا الإرث الذي يواصل بقاءه في ظل العبودية طويلة المدى، هذه العبودية المطمورة، والتي ظلت مخلصة لعملية الانتقال، من الاستعمار البريطاني إلى الاستعمار الأميركي الجديد.

النقد الثقافي.. الثقافة والإمبريالية.. إدوارد سعيد والريادة

الدراسات ما بعد الاستعمارية أو ما بعد الكولونيالية. والمقصود بها الدراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمراً، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها، للكشف عن استراتيجيتها الخطابية، على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتابه: الاستشراق، والثقافة والإمبريالية. يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده أن يفتح حقلاً من البحث الأكاديمي، هو الخطاب الاستعماري. ذلك أن دراسته للخطاب الاستعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي.

خطاب ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية، فهي خطابات نشأت في الغرب، وإن قادها نقاد غير غربيين أصلاً، فنجد فيها نقداً متصلاً للتحيزات الكامنة في مفهوم «العالمية»، كما هي في أعمال إدوارد سعيد، وهومي بهابها، وأميلكار كابرال، وجاياتري سبيفاك، وفرانز فانون، وإيمي سيزار، وبول سنغور، وغيرهم. فقد قام هذا الاتجاه وأسفر عن كشف للتحيزات العالمية في الاتجاهين المعاكسين: اتجاه الآداب الغربية في تمركزها وكيفية تناولها لما عدا الغرب من أنحاء العالم، واتجاه الآداب غير الغربية، وما تحمله من إشكاليات في رؤيتها لنفسها وللعالم، خاصة الغرب الذي استعمر الكثير من أجزاء العالم، والذي ما زال يؤثر في تلك الأجزاء.

لقد أبرز إدوارد سعيد أن هناك سمات ملازمة للنصوص، التي تتناول البلدان المستعمرة، والتي مصدرها أنظمة عقائدية تهيكل القوالب الخطابية،

وتغطيها المصداقية والقوة، علاقات السلطة التي نجدها في الإمبريالية. ويصف سعيد في كتابه «الاستشراق» سمات تلك المعرفة، التي أنتجها العلماء وأدباء الرحلات والشعراء والروائيون في القرن التاسع عشر، والتي جعلت الشرق تحت حماية المعرفة الغربية، بدل أن يكون مجتمعاً له معرفته وثقافته الخاصة به.

ولهذه الثقافة وظائفها الخاصة بها، فتم إنتاج الشرق حسب علاقته بالغرب، وتم وصفه حسب ما يميّزه عنه.

ويذهب سعيد إلى أن البلدان المستعمرة وصفت بطرق سلبية، قلّلت من أهميتها وجعلت منها بلداناً أخرى، وذلك لتشكل خلفية لصورة إيجابية متحضرة عن المجتمع الغربي. ولقد تمّت هيكلة هذا التمثيل إلى درجة كبيرة، وتم ذلك حسب بعض الأنساق الخطابية، التي تبلورت عبر الزمن، والتي اكتسبت الحقيقة والمصداقية عن طريق الاستعمار والألفة. فكان كلما كتب نص جديد حول المشرق، دعم تلك الصور المقولبة عنه، وطرق التفكير فيه[1].

ولا يركّز سعيد وببساطة على النصوص الدعائية جهاراً، التي كانت تتناول خلال فترة الاستعمار، لكنه يحلّل أيضاً تلك النصوص التي تم تأليفها باسم البحث العلمي، من تحاليل لغوية وفيلولوجية وتاريخ وعلم أقليات عرقية، أو ما يسمّى بالإثنوغرافيا دون أن ننسى أدب الرحلات. ويذهب سعيد أيضاً إلى أن البلدان المستعمرة، كانوا ينعتون دوماً بعبارات سلبية، فكان الأهالي يوصفون بالكسل والضعف والفساد، وباتساع مساكنهم وبانحطاط ثقافتهم عن مجد غابر، وهذه السلبية سمة من سمات الخطاب، الذي ميّز ما كان يكتب في السياق الاستعماري، وهي بنية خطابية تضاف إلى البنى الأخرى، كالتعميم المتسرع والنقل عبر الزمن، وكلها تراكيب توفرت لكتاب تلك الفترة، لكي ينتجوا ما أسموه بالمعرفة، ولكي يصيغوا روايات وصفوها بالواقعية[2].

لقد كتب إدوارد سعيد الكثير عن «كونراد» تحت عنوان «جوزيف كونراد

---

(1) إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 2، 1984، ص 165.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، 1998 ص 123.

ورواية السيرة الذاتية». كان كونراد ثيمة أساسية في ما كتبه سعيد تقريباً، يتردّد صدى حياة كونراد كشخص مقتلع، كما تلقى رواياته بثقل أفكارها، وتصويرها لمصائر شخصياتها الإشكالية وفضائها الملتبس، ظلها المديد على ما يشغل تفكير سعيد، وما ينجزه من حلول ثقافية لمعضلات الوجود والعيش في هذا العالم، خصوصاً تلك المعضلات التي تواجه الفئات المهمشة، والشعوب المقتلعة، والغرباء المرفوضين في المجتمعات العرقية، واللامنتمين داخل الثقافات المركزية في الغرب. فلقد تأثّرت انطباعات كونراد مثلاً عن إفريقيا في «قلب الظلام»، بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن إفريقيا. فما يقدمه في روايته تلك، هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلاً خلاقاً، إلى جانب مقتضيات السرد وأعرافه وعبقريته الخاصين المتميزين.

وهو من خلال مقارنته بين سيرته كمنفي ومقتلع وسيرة كونراد، الذي حاول جاهداً الذوبان في الثقافة والمجتمع الإنكليزي، يعطي سيرته الشخصية وسيرة شعبه الفلسطيني المقتلع بعداً كونياً، ومسحة إنسانية شديدة العمق والتأثير في الجمهور الغربي، الذي يوجه إليه خطابه؛ خصوصاً أن سعيد يشدّد في كل ما يكتبه من نقد ودراسات ثقافية على البعد الإنساني العالمي. عبر هذا الوعي العميق، الشامل والكوني، تتعانق مصائر الشعوب والبشر والأفراد، وإيمان بالتشابه بين تجارب الإنسانية في آلامها وعذاباتها وشعورها.

والسردية تحتل في كتابه «الثقافة والإمبريالية» مكانة منهجية رئيسية، يعتمد عليها سعيد لتبيان الاختلافات، والافتراضات والنزوعات والتكوينات المنتجة عن الذات والعالم والتاريخ، وتدخل في الحكاية، أو السردية أو المسرود الروائي، مكونات الدين واللغة والعرق والخبرة الشعبية والأساطير، وكل أبعاد النفس المتخيلة. إن إدوارد سعيد وبهذا العمق، طرح مفاتيح مختلفة وليست كلاسيكية، كما درس كونراد الشخصية، وحاول تقصي الانعكاسات التي جعلته يشعر بنفسه كآخر داخل اللغة الإنكليزية. كما أن سعيد أدخل التاريخ باعتباره مكاناً محورياً بتأثير لوكاتش، لكن سعيد عمقه وأدرك أنه بحاجة ماسة لمنح الجغرافية المكان دوراً أساسياً. كذلك نجح في أن يجعل الخطاب النقدي الماركسي مقبولاً، داخل مؤسسة النقد الغربي المعاصر، وهي المؤسسة التي كانت قائمة أساساً على العداء للماركسية. ويمكن أن نشير إلى وعي سعيد الحاد

بالأجناس الأدبية المختلفة، وكذا دوره في «إنـزال» النظريات النقدية من أبراجها العالية، فضلاً عن لغته التي تميّزت بالبساطة، على الرغم من ثرائها وعمقها[1].

يطبّق سعيد المنهج الروائي السردي على الظواهر الأدبية وغير الأدبية، وعلى تعالقات الأدبي بالسياسي - بمنهج ثقافي مقارن فذ - كأن الثقافة سياسة بوسائل أخرى، أو السياسة ثقافة بوسائل أخرى. ولكن إلى أي حد يتوافق منهج السرد الروائي على الوقائع غير الأدبية؟ ويرى سعيد أن الأمم، هي سرديات، كما يعمّم مفهوم السرد على حالات الرجوع إلى الثقافة والتراث والهوية، وهذه الرجوعات هي التي أنتجت في العالم، الذي كان خاضعاً للاستعمار أنواعاً شتى من الأصوليات الدينية والقومية. ومن الواضح في تلافيف الكتاب، أن سعيد يرادف ما بين القومية والأصولية الدينية، بدون تمييز ما بين أطوار وأشكال الفكرة القومية، إلا أن باعتبارها من معاملات الإمبريالية في العالم الثالث، وأن إمبريالية الغرب وقومية العالم الثالث لتتغذّى إحداهما من الأخرى. ونفهم أن يؤيد إدوارد سعيد «الهجنة» باعتبارها عنصراً من عناصر الدمج الإثني في المجتمع الأميركي المتعدد الإثنيات، إلا أنه ينبني منظومته كلها - كما يقول - عليها. فالثقافات كلها مهجنة مولدة إلى درجة فائقة وغير واحدية[2].

يعتبر سعيد التراث اختراعاً دهمائياً وجوهرانياً، ويرفض «هوبسباوم» التجارب التي تحاول تأسيس الاستمرار مع ماضٍ تاريخي ملائم. مع ذلك يرى سعيد أن ثمة ميلاً في علم الإناسة (الأنثروبولوجية) والتاريخ والدراسات الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة، إلى اعتبار تاريخ العالم بأكمله قابلاً لمعاينة ذات غربية فائقة، تعيد التاريخ إلى شعوب وثقافات دون تاريخ؟ ألا تطرح في هذا السياق مسألة الهوية الأنثروبولوجية للمجتمعات الأصلانية؟ رداً على هذه المعضلة لا يلجأ سعيد إلى «البنيوية»، التي تضع الهوية في إطار البنية الزمنية، وإنما يعمد إلى مفهوم مأخوذ من الموسيقى ومفهوم الطباق، الذي ينبني على مفهوم «التأين»، بدل «التزامن» لدراسة الظاهرة الإناسية.

كيف يطبق سعيد «الطباق أو التناغم الطباقي»، هذا المصطلح النقدي، إنه

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 78.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 70.

يطبّقه في القراءات المتوازية، الثقافة الإمبريالية/مقابل الثقافة الأصلانية، رواية الغريب لكامو/مقابل رواية «نجمة» لكاتب ياسين، كتاب «في وصف مصر» لكاتب نابليون باتيست - جوزيف فوريه/مقابل «عجائب الآثار» للجبرتي. وحين يعود سعيد إلى سجل المحفوظات الإمبريالية، يأخذ بقراءته لا واحدياً بل طباقياً، بوعي متآين للتاريخ الحواضري (المتروبولي)، ولتلك التواريخ الأخرى المقاومة التي تعمل ضدها. وهذه الطريقة في النقد المتوازي مغنية وكاشفة للمفارقات، وقد بيّن سعيد في قراءته لفردي «أوبريت عايدة»، وجين أوستين «روضة مانسفيلد»، وكامو «الغريب»، وكبلنغ «كيم» التقاطعات والتمفصلات بين الأدب والسياسة، الثقافة والإمبريالية. كما بيّن الوجه الآخر في عملية التوازي الطباقي: جورج أنطونيوس «يقظة الأمة العربية»، فرانز فانون «معذبو الأرض». وبذلك نجد تعمق المبدأ الحواري المقارن في أفكار إدوارد سعيد، وتغلغله في نسيج المنهج النقدي المقارن، الذي يدرس به الأدب ويراجعه في ضوء علاقاته وتفاعلاته الخارجية مع المكان والزمان والإنسان[1].

يصدر سعيد في رؤيته النقدية وعمله المعرفي، عن تصور يرفض النظريات الأصولية في فهم الأدب والتاريخ، أي تلك التي ترى في الأصل الغربي - الأوروبي - مصدر إشعاع يغمر بضيائه الثقافات الأخرى. وقد كان كتابه «الاستشراق» بمثابة نقد مضاد لكل النزوعات الأصولية في فهم الثقافة والأدب والنقد، حيث اختار لهجومه موضوعاً من بين أكثر الموضوعات الشائكة في الفكر الغربي حول الشعوب الأخرى، وهو الدراسات الاستشراقية. لقد استطاع ببصيرته النافذة، وعقله التحليلي الذي هضم معارف الغرب ومناهجه الجديدة، أن يعيد تأطير هذه الصورة العلموية، التي تدّعي الرصانة، والخاصة بفكر المستشرقين وإنجازهم، مفككاً هذه الصورة واضعاً الاستشراق في إطاره التاريخي الثقافي: «.. إن الاستشراق، باختصار، هو الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة بنيته، وامتلاك السيادة عليه»[2].

إضافة إلى ذلك يبرز سعيد في دراسته التكوين المؤسسي للاستشراق

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 143.
(2) إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، ص 3.

وارتباطه بالمصالح السياسية الغربية، من حيث إن ازدهار الشرق جاء مواكباً للتوسع الاستعماري والإمبريالي الغربي، فهو معرفة تنتج القوة، وقد وظّف كثير من المستشرقين علمهم بالشرق لخدمة المصالح السياسية لبلدانهم، على نحو معلن أحياناً وخفي أحياناً أخرى. وهكذا أثبت سعيد أن الاستشراق كم هو مشبّع بالتمركز الثقافي المحدّد المقنّن؛ فكل مجموعة من المستشرقين لها شفرتها الخاصة، حتى لو تكوّنت من شخص واحد، هي بالضرورة مؤسسة ثقافية. إن مفاهيم الغرب عن الشرق قد أطّرت مفهوم الشرق ليصبح مؤسسة ثقافية، رغم أن الدراسات الاستشراقية ادعت العلمية المحايدة، وأنها تتعامل مع الشرق كوجود موضوعي[1].

لقد أصبح كتاب الاستشراق من الكتب الأساسية في القرن العشرين، العابرة للتخصصات التي أثرت في عملية تغيير التفكير في موضوع الاستشراق، بل أصبح ملهماً لقطاع واسع من النقاد والباحثين في الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب، الذين بدأوا يعيدون النظر في الكثير من المسلمات، التي روّج لها الخطاب الغربي في العلوم الإنسانية. وصولاً إلى عمله «الثقافة والإمبريالية» الذي يوسّع أطروحة الاستشراق، لتشمل جهات جغرافية أوسع في العالم تتجاوز الشرق، كما تشمل حقول بحث وإبداع كالرواية والشعر، دارساً في هذا الكتاب التحليلي الواسع الاطلاع والمعرفة، علاقة صعود الرواية وتطورها بالتوسع الإمبريالي.

حاول «سعيد» أن يعالج في كتابه «الثقافة والإمبريالية» القضايا، التي تناولها في كتابه «الاستشراق» بشكل أوسع، وبمنهج جديد وبأساليب تحليل جديدة. الأمر الذي حاوله بالضبط، هو تقديم أجوبة جديدة على أسئلة أثارها «الاستشراق»، واستكمال تلك الأسئلة «غير أنني حاولت أيضاً أن أكون أكثر تحديداً فيما يخص مقولات منهجية متعددة، بالإشارة إلى الأعمال الجمالية. فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال (..) ولقد حاولت أيضاً أن أظهر أدباً ونقداً جديدين، قد بزغا بعد الحرب العالمية الثانية»[2].

---

(1) إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ص 39.

(2) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 10، 11.

يعدّ مفهوم المثاقفة أو التداخل الثقافي أبرز مظاهر ومفاصل الكتاب المنهجية، ويعني هذا حوارية الثقافة بمصطلح «باختين»، التي ترفض فكرة المركز والهيمنة المونولوجية، وتنبذ الأسس المعيارية القديمة في تقسيم وجهات النظر إلى كبيرة وصغيرة. وترتبط بهذا المفهوم التعددية الثقافية التي تشكّل الهوية الحضارية، إذ هي لا تفضي بالضرورة دائماً إلى السيطرة والعداوة، بل تؤدي إلى المشاركة وتجاوز الحدود وإلى التواريخ المشتركة والمتقاطعة.

وضمن هذا المفهوم الحضاري للتعددية والمثاقفة، وجد سعيد أنه ضمن المقاومة الوطنية للإمبريالية نفسها في كل مكان تقريباً، كان ثمة تيار نقدي. ويعبّر سعيد ضمن هذا التيار الإشكالي للتعددية الثقافية عن مفهوم ثقافة التقاطع - الذي أثاره الاتجاه السلافي في الأدب المقارن، ونوقشت فيه قضية الاهتمام والعناية بالثقافات والآداب الصغيرة، وتخفيف حدة المركزية الغربية والهيمنة الفرنسية والأميركية آنذاك، ومن هنا يرى أن عالمنا هو عالم من المشاركة والثقافات المتقاطعة، التي تمتلك علاقاتها ونزاعاتها من الثراء ما يمتلكه التاريخ الإنساني عينه. وبعد هذا كله فالكتاب يدور حول الماضي والحاضر، ويضرب في خطوط الطول والعرض شرقاً وغرباً، على نحو حواري بين الثقافات والآداب والشعوب والقوميات، ينمّ عن التعدد والتعارض والانفصال والاتصال[1].

في مؤلفه «الاستشراق»، تصدّى إدوارد سعيد لدراسة الشرق المخترع بواسطة الغرب، متزوداً بترسانة من الأدوات النقدية المتميزة في كتابة ميشال فوكو النيتشوية/الجديدة، التي تقرن المعرفة بالقوة، والحقيقة بإرادة الحقيقة: الخطاب، التمثيل، علاقات القوى، الإقصاء، الإنشاء. وظّفها سعيد في خدمة المفهوم المركزي المعتمد «الإنشاء»، أو الإنشاء الخطابي، وفائدة هذا المفهوم العلومية هي الكشف عن عمليات الاستنباه الخطابي للدلالة، في عملية الإنتاج المعرفي بحثاً عن إرادة المعرفة في المعرفة، عن كوامنها الكامنة في الخطاب، بالتعاطي مع المعرفة كآثار إركولوجية، ومع الخطاب كأثر معرفي، بعيداً عن أية سببية أو غائية تبسيطية، حيث تكون القراءة - حسب فوكو - إعادة قراءة والكتابة إعادة كتابة المكتوب والمقروء، ولا يبدو أن إدوارد سعيد يعتمد قراءة

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص 238، 240.

فوكو بحذافيرها، وإنما يتبنّى بعض مصطلحاتها المنهجية في مجاله الأكاديمي، كأستاذ للأدب المقارن في الجامعات الأميركية[1].

والاستشراق حسب إدوارد سعيد، هو أسلوب من الفكر قائم على تميز أنطولوجي (وجودي)، ومعرفي (إيبستمولوجي) بين الشرق والغرب، اعتمدته الدراسات الأكاديمية الغربية في إعادة تشكيل الشرق وصياغته، في عملية الإنشاء الخطابي، في إطار علاقة القوة والغلبة في مرحلة ما بعد عصر التنوير. وإلى جانب فوكو ومصطلحاته الآثرية (الإركولوجية)، يعتمد سعيد التمييز بين الذي قدّمه المفكر الماركسي «أنطونيو غرامشي» في تمييزه ما بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، وتداخلات المجتمع السياسي مع المجتمع المدني عبر ما أسماه غرامشي بالإقرار، الناتج عن سيطرة أشكال ثقافية معينة في مجتمع كلياني، غير مباشرة، كنتيجة لمؤثرات المجتمع السياسي على المجتمع المدني، وقد استخدم سعيد هذا المفهوم كأداة لاستبيان علاقة الثقافة بالسياسة، والسلطة بالمعرفة، وعملية الاستبناء المعتمدة في مجال «الاستشراق» بصفة خاصة، والثقافة والإمبريالية بصفة عامة[2].

يتراوح منهج إدوارد سعيد في كتاب «الثقافة والإمبريالية» بين التحليل النقدي للنصوص والمنهج المقارن، أي يشكل في وحدة منهجية، يمكن أن نسمّيها بالمنهج «التحليلي المقارن»، حيث يرد النصوص السردية إلى مصادرها الكبرى وجملة مكوناتها الثقافية، التي تتشكّل من تعددية معرفية هائلة، يضبطها ويتحكّم فيها ويسيرها المحرك الإيديولوجي، ويتمّ هذا كله في ضوء منهج تأويلي؛ فالقراءة النقدية تؤول ثنيات وفجوات الكتابة، وصولاً إلى المقصدية المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنية المضللة، التي تدمغ بمجازها السردي الوجه الإيديولوجي المراوغ. تسعفه في ذلك حوارية قائمة على تعدد الرؤى ووجهات النظر، وغياب سلطة المحور ومركزيته[3].

يمكن أن نعيد تصورات سعيد السابقة، فيما يتعلق بمنهجية القراءة، إلى

(1) إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، ص 206.

(2) إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، ص 110.

(3) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 65.

فكرته الأساسية حول تهجين الثقافات واختلاط هويتها، وهجومه المستمر على الرؤية المحافظة، التي تغلف الهوية بادعاءات جوهرية، بحيث تفصل البشر بعضهم عن البعض الآخر بسيف بتار. ولعل تعريف الهوية والثقافات من ثم، بأنها متغيرة غير ثابتة، هو ما يعطي كتاب «الثقافة والإمبريالية» قوة دفعه وأصالته، وذهاب سعيد بعيداً في مشروعه الثقافي والشخصي، بوصفه مقيماً «بين الثقافات» وعلى حدودها المشتركة.

لقد حاول سعيد في كتابه ذاك، الذي عدّه تتمة لـ «الاستشراق» أن يحلّل فكرة الإمبراطورية، والتوسع والامتداد الجغرافي للإمبريالية الغربية في آسيا وإفريقيا، واتصال الحضور الإمبريالي بالثقافة، وكونه جزءاً مشكلاً لمعنى الثقافة في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، ومن ثم لم تكن غاية «الثقافة والإمبريالية» تقديم قراءة متوازنة لما كتبه كتاب الغرب عن العالم الثالث، وما كتبه كتاب العالم الثالث عن بلادهم، كما أن القراءة الطباقية التي تحدّث عنها سعيد، ليست سوى مقترح يعرضه للتخفيف من فائض التحيز، الذي يغمر الكتابات الغربية عن العالم الثالث[1].

لكن هذه القراءة المقارنة بالمعنى الواسع والعميق لفعل المقارنة، ليست هي موضوع الثقافة والإمبريالية، مثلما لم يكن كتاب الاستشراق معنياً بتقديم قراءة مصححة للخطاب الاستشراقي، إذ إنه كان معنياً في الحقيقة بتحليل الأنظمة الداخلية الاستشراقي: كيف تشكل هذا الخطاب، وكيف كان يعمل بنوع من الآلية الداخلية، وما غايته وطرق اتصاله بالسلطة التي تستعمله. وهذا التحليل مدين بقوة لعمل ميشيل فوكو، الذي تأثر به إدوارد سعيد كثيراً خصوصاً في الاستشراق، رغم افتراق السبل بين فوكو وسعيد من حيث فهمها المختلف لغايات تحليل الخطاب والفوائد، التي نجنيها من عملنا على الخطابات بأشكالها المختلفة. إن كتاب «الثقافة والإمبريالية» كتاب شامل يتّسم بالموسوعية، فهو يجمع بين التاريخ والسياسة والجغرافية والأدب والفلسفة والنقد والفن. ويمكن أن نصنّفه ضمن الأدب المقارن من وجهة نظر المدرسة الأميركية، التي ترى أن المقارنة تتجاوز الأدب إلى الفنون والأفكار، تمتد إلى عوالم أرحب؛ فالتشابك

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص 122.

والتوالد والتداخل والتثاقف والتمايز والطباقية والحوارية، تشكّل نسيجاً واسعاً من المرجعيات والروافد في منهج سعيد النقد المقارن[1].

وهذا ما مكّن سعيد من كشف خطاب الاستشراق وخطاب الثقافة الإمبريالية، في حين أنه وضع نفسه في موضع المشارك الفعال، من دون أن يتقيّد بانتماء يؤطر حريته. ويرى سعيد أن للثقافة سطوة فكرية تتغلغل في أذهان الأفراد، إلى درجة أن مفكراً ثورياً كماركس لم يستطع أن يتخلص من ربقة ثقافته العنصرية، عندما تعرض في كتاباته للشرق والهند. يتعيّن عندئذ على المثقف – المتعلم الواعي – أن يتخذ موقفاً معارضاً من الثقافة السائدة، كما فعل سقراط وفولتير وغرامشي؛ فهم في معارضتهم للقوى الثقافية المهيمنة، توحدهم مع تطلعات المقهورين، مشكلين بذلك «مثقفين عضويين». لم يكتفوا بالسكوت والتبعية، بل تحدّوا وصمدوا في وجه المد السلطوي. فالنقد عند سعيد هو التعامل مع ساحة حساسة من وعي الفرد، النقد عنده نقطة التقاطع بين مجموعة الانطباعات والتأثيرات الموجهة من الثقافة إلى الفرد، ورد فعل الفرد لهما بوصفه مشكلاً ومحولاً لمجراها[2].

إن عوامل الهيمنة الاستعمارية الطويلة على الشرق تعود لعامل واحد فقط، هو صورة «الشرق الوهمي». فإشكالية تلك الهيمنة الطويلة واستمراريتها، ترجع لأسباب تتعلق بالغرب نفسه عسكرياً ومادياً وتقنياً وعلمياً، وتعود لأسباب تتعلق بالوضع في الشرق والعالم عموماً، أما صورة «الشرق الوهمي»، فلها دور تعبوي وتسويقي، دون أن يمنع ذلك بعض المستشرقين الكبار، من أن يقدموا للشرق في تقاريرهم الخاصة تصورات أخرى أكثر دقة، من أجل خطة إحكام الهيمنة. فالكتاب «الاستشراق» من وجهة نظره يشكّل نموذجاً ومعلماً في منهجيته لكل من يريد أن يدرس الغرب، ويقدم نقداً علمياً عميقاً ودقيقاً لآليات تفكيره ولمختلف جوانب حياته. إن الفرق الأساسي بين هذا العمل الفذّ، وغيره من الأعمال التي نقدت الاستشراق تكمن في منهجيته، ودراسته لجانب من جوانب فكر الغرب من

(1) الثقافة والإمبريالية، ص 485.

(2) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 23.

داخله، بل ضمن معاييره العلمية والأكاديمية، في البحث والتنقيب والنقد.

يحدّد إدوارد سعيد في الاستشراق والثقافة والإمبريالية وغيرها مهمة التحرك الشرقي باتجاه تفكيك الآخر. ويمثّل الاستشراق الوعي النقدي للغرب، فهو لا يكتفي بالإدانة الأخلاقية الوعظية للغرب، وإنما يمارس مهمة التفكيك لمقولات هذه الثقافة، بمنهج جدلي سينتهي في النهاية إلى إنتاج خطاب استشراقي جديد. يرى أن الاستشراق اختراع أوروبي، لخدمة وحماية مصالح أوروبا، وتطلعاتها لإحكام سيطرتها على الشرق، بإسقاط وجهات نظرها على الشرق. وبذلك تكون قيمة كتب سعيد في اكتشافه أن الغرب تصور الشرق ودراسته تصوراً استعمارياً، عرقياً، فوقياً، متجدداً في القوة واتحاد القوة بالمعرفة، والإنشاء الذي ولده ذلك كله دارس الشرق، لم يكن في وعي العرب الآخر الخارجي فقط، بل امتداداً للشاذ، والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب للآخر الداخلي أيضاً. وهناك من يثمن الفكر الحداثي، الذي مثله الاستشراق، الفكر الحداثي حين يتّسم بالنزاهة والروح النقدية، ويقدم إسهاماً علمياً حقيقياً كما فعل الاستشراق(1).

ويتناول سعيد في «الثقافة والإمبريالية» المشكلات التي عالجها «الاستشراق» في سياق أوسع، بتحليل جدل السيطرة والمقاومة والتاريخ والجغرافيا، واستخدامات الثقافة والتفكير بالتحرير، كاشفاً الضوء على أن تفكيك الاستعمار ومناهضة الإمبريالية، تظلان غير منجزتين. وبينما يلاحظ أن الاستشراق ساعد على إطلاق مناهج إنشاء وأساليب تحليل جديدة، وإعادة تأويل للتاريخ والثقافة في آسيا، وإفريقيا، واليابان وأميركا اللاتينية، وأوروبا والولايات المتحدة، إلا أن تأثيره في الوطن العربي ظل محدوداً. وتبعث تحليلاته في الثقافة والإمبريالية من معطيات القوة والسلطة، وسلطة الإنشاء والنصوص والتمثلات، ورؤية الآخر وتنميطه، وقوة الإنشاء والنصوص المولدة لذاتها، وترابط المعرفة بالقوة. إن مشروع إدوارد سعيد يسهم بلا شك في إقامة خطاب معرفي شرقي حول الغرب، يتحوّل ليحل محل سيادة الخطاب المعرفي الغربي حول الشرق.

(1) بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد. إصدارات سطور، القاهرة، 2001، ص 44.

يمارس إدوارد سعيد في كتاباته الأخيرة، الثقافة خارج المؤسسة؛ فتكون الثقافة نقداً ومنظوراً نقدياً ثنائي البعد، تميّز الموضوعي من البراغماتي، وتفصل بين مثقف المؤسسة ومثقف «السيرورات الاجتماعية». وتتّضح في هذا الموقف حداثة الثقافة، أي بعدها المستقبلي والعالمي، لا بمعنى ثقافة متعالية حاضرة، يفصح المستقبل عن دلالتها، بل بمعنى نقد المسلمات الثقافية الراهنة، من أجل أطروحات ثقافية جديدة، تعيد إلى القارئ العام اعتباره، وتجعله قادراً على تلمس الفرق بين كلمات الوحش الجميل وأفعاله.

يتّسع مفهوم الناقد في منظومة إدوارد سعيد الفكرية النقدية، ليشمل الناقد الثقافي بالمفهوم الواسع الشامل: المفكر والمثقف والفيلسوف والأديب والمؤرخ والسياسي والأنثروبولوجي، والأكاديمي الباحث في مجال العلوم الإنسانية بعامة، وذلك انطلاقاً من رفض حدود التخصص أو الاحتراف المهني، الذي من شأنه أن يحدّ من فاعلية الإنسان الوجودية، لأسباب مهنية وسياسية في آن واحد. ويتحدّد معنى الإنسي بالتزام الناقد بالنزعة الإنسية، التي ترى الإنسان أعلى قيمة في الوجود. انطلاقاً من أن العالم التاريخي هو من صنع بشر رجال ونساء، وأن التاريخ كما قابل للفهم والتفسير فقط لأن البشر هم الذين صنعوه، طالما أننا لا نستطيع إدراك إلا ما قد صنعناه بأنفسنا. فالناقد الإنسي هو ناقد ذو مشاعر إنسانية، وذو نزوع إنساني، والإنسية من ثم تغدو ممارسة، يستخدمها مثقفون وأكاديميون يريدون معرفة ما هم فاعلون، وما يلتزمون به كباحثين، يرغبون أيضاً في ربط تلك المبادئ بالعالم الذي يعيشون فيه كمواطنين[1].

فهذا هو الملمح الرئيسي لهوية الناقد الأنسي ومفارقاتها، إنه يعيش خارج المكان، ويحاور التاريخ عبر حوار مع الماضي والحاضر بحثاً عن الذات، ويحرص كل الحرص على التحرر من كل سلطة، تريد له أن يعيش في نمط ثابت محدّد، إنه يقف معارضاً لكل أشكال السلطة، بحثاً عن نمط جديد من الحياة، لأن قلق الهوية قد نجم عن قلق وجودي تسبّب به المنفى. بالمعنى السابق لا يمكن عدّ كتاب «صور المثقف» بحثاً نظرياً في مفهوم المثقف وشرح

---

(1) إدوارد سعيد: الإنسية والنقد الديمقراطي، ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، 2005، ص 17، 23.

وظائفه، بل إعادة قراءة للمفاهيم المختلفة حول المثقف في ضوء التجربة الذاتية والإدراك الشخصي لمفهوم والأدوار، التي اعتقد سعيد أن عليه تأديتها، ومن هنا فإن الفكرة الأساسية للكتاب تدور حول مفهوم للمثقف، يربطه عضوياً برسالة يؤديها في المجتمع. وما يلفت انتباه إدوارد سعيد في تحليل المفكر والراهب الفرنسي «جوليان بوندا» في كتابه الأخير «خيانة المثقفين» هو التشديد على دور المثقف الرافض القادر على قول الحقيقة للسلطة[1].

وإذا كان سعيد يفضّل منظور أنطونيو غرامشي في تحليله لوظائف المثقفين، فإننا نحسّ في خطابه ميلاً إلى ما يمثّله بندا، وانجذاباً إلى نيرة المفكر الفرنسي الرافضة الغاضبة. وفي ضوئه يبدو تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر، عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم، خصوصاً أن الحضارة المعاصرة تشجّع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص، يسجن نفسه داخل حقل تخصصه، مبتعداً تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث، وما يرتكب من جرائم وفظائع في حق البشر أفراداً وجماعات. إن وحش التخصص والاحتراف، والتكسب من المهنة، هو ما نبّه سعيد إلى خطره الذي يتهدّد المثقفين في العالم المعاصر، وهو الأمر الذي جعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاوٍ في حقل الثقافة، لا يجتذبه إغراء السلطة السياسية والشركات الكبرى، التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها، التي قد تمثّل أضراراً كبيرة تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر.

لقد دافع سعيد في كتاباته الأخيرة عن المثقف المستقل، اللامنتمي بالمعنى الإيجابي لعدم الانتماء، البعيد عن دائرة السلطة، المنفي والهامشي، كما تحدّث عن فضائل المنفى، وما يوفّره من هامشية للمثقف وقدرة على إعادة النظر، فيما تواضع عليه البشر وعدوه صحيحاً. إن وظيفة المثقف حسب سعيد، هي معارضة الوضع القائم في زمن الصراع، وتأييد المجموعات المهمّشة، التي تتعرّض للظلم والإجحاف، أي تلك المجموعات غير الممثلة، التي تحتاج إلى صوت يمثّلها ويعلن وضعها للعالم. وهذا ما فعله سعيد كباحث أكاديمي وكاتب مقالة، ومتكلم باسم الشرق في الغرب، ومنافح عن حق أبناء العالم الثالث في تمثيل أنفسهم

(1) إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت، 2003، ص 35.

وتشكيل هوياتهم الثقافية والوطنية، ما جعله مثالاً لمثقف العالم الثالث الحر، الهاوي بالمعنى الذي قصد إليه في «صور المثقف»[1].

إن المثقف يعترف بسلطة التجربة، فيحترم التجربة ويضع ذاته جانباً، وأما السياسي فيضع التجربة في ذاته، فهو سابق على التجربة ولا يقبل بها. والتجربة سلطة، والسياسي التقليدي لا يرى سلطة خارجه. يكتب تزفيتان تودوروف في كتابه الجميل «فتح أميركا» واصفاً «المثقف» العضوي المقاوم. «.. وهذا هو السبب في أننا نرى أن من يجري تقديمهم قرابين، يقبلون قدرهم إن لم يكن بسرور فبدون يأس على أية حال. وينطبق الشيء نفسه على الجنود في ساحة المعركة، إن دمهم المراق سوف يسهم في إبقاء المجتمع حياً»[2].

ويشرع «سعيد» بعد هذه التوضيحات لمسلكه وتوجهاته النقدية الجديدة، التي تحوّلت من الإطار الحضاري العام إلى النواحي الجمالية في بنية النص، في تحليل النصوص مقارناً. ينطلق من إيمانه بالإنسان والحرية، وضرورة التواصل، والتفاعل، والإثراء المتبادل بين الآداب، والصراع ضد الاستعلائية والتسلط والمركزية الغربية، بأسلوب ولغة السخرية والمفارقة الجليلة، وفي قوة فكره مع حدة متوهجة من عباراته وجمله. يتجاوز نسبياً حدود الجامعية الجامدة، غير أنه يحتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها. فالمفاهيم تتضمن قواسم إنسانية مشتركة، تجعلها قابلة للتداول والإفادة. وفي حديثه عن النظريات في تنقلها من بيئة ثقافية إلى أخرى، يرى أنها متغيرة بالضرورة بتغير البيئة، متخلقة بأطوار الفكر والثقافة، الذي تخوض غماره أو يخوض غمارها، ثمة دائماً عنصر متحرك وآخر ثابت، عنصر مضيف وآخر مضاف إليه[3].

ويرى سعيد أن على الناقد أن يحول التعارض بين النظام ممثلاً في النقد التقليدي، والثقافة إلى تجانس يخدم الممارسة النقدية، عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على النصوص والكتابات المهمشة، وإحضارها إلى المتن إلى المتن الثقافي وكسر الحدود القومية والعرقية، لتحقيق

---

(1) إدوارد سعيد: صور المثقف، ص 45.

(2) تزفيتان تودوروف: فتح أميركا، سينا للنشر، القاهرة، 1992، ص 75.

(3) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ص 172.

خطاب عالمي إنساني. وفي الوقت نفسه صهر البعدين الجمالي والثقافي في بعد واحد معاً، من حيث إن الثقافي ظرفي في حين أن الجمالي غير ظرفي[1].

والنقد الثقافي بهذه المفاهيم، يجترئ على الكثير من الفنون الأدبية، ويعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة، دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها، لأن هذا النقد عبر عن وجهة نظر رسمية، أو مؤسساتية، تقوم على تقديس نوع أو أنواع من الإنتاج الثقافي، وتهمل نوعاً أو أنواعاً أخرى، مثل ثقافة الصورة والاتصال. ويبدو «إدوارد سعيد» من خلال هذا المنهج متميزاً بحضوره النقدي عالمياً، تدخل في هذا النقد الثقافي درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، وبأهمية التقنية، واللغة، والتشكيل الكلي لروح النص. يقول إدوارد سعيد في هذا النطاق «لكل نص عبقريته، كما أن لكل إقليم في العالم عبقريته، بتجاربه المتقاطعة الخاصة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة به، ويمكن تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية)، ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة، أن تعمّم إلى درجة إلغاء هوية نص ما، أو مؤلف ما، قد أصبح عرضة للخلاف. إن هند كبلنغ، لها خصيصة من الديمومة والحتمية، تنتمي لا إلى تلك الرواية المدهشة وحسب، بل إلى الهند البريطانية أيضاً، إلى تاريخها والمنافحين عنها»[2].

تقوم أعمال إدوارد سعيد النقدية على نظرة عالمية وتاريخية وإنسانية، نظرة تحليلية، تعتمد على العقلانية وتسعى إلى نبذ التطرف ونصرة الحقيقة، من أجل المساهمة في تأسيس مجتمع مدني عالمي، تسوده العدالة. فكتابه «العالم والنص والناقد»، دراسة في «نقد النقد»، وفي دور النقد الاستراتيجي في المجتمع؛ وهو يتعامل مع النقد الحديث من القرن الثامن عشر إلى الثمانينات من القرن العشرين. يحول هذا التعارض، بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي، عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته، مع انفتاحه على الأقليات المهمشة، ومع كسر الحدود القومية والعرقية من أجل تحقيق خطاب عالمي إنساني، ومن أجل تحرير الناقد من هيمنة الانتماءات العمياء عليه. ولا بد من وضع الناقد

(1) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص 24.
(2) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص 135.

والنص معاً في حالهما الفعلية، من حيث وجود بعدين متجاوزين معاً هما البعد الجمالي والثقافي، من حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تملكه من إمكان جمالي فإن النص ظرفي أيضاً، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك، وهذا ما أدّى بسعيد لأن يطوّر مقولة «ريكو» عن تجاوز المخاطبة مع الظرف(1).

يمكن تلخيص أبرز ملامح منهج سعيد النقدي في المنهج الثقافي المقارن الذي يحمل سمة «العالمية»، وهذه الملامح بمثابة العلامة المشكلة والمشخصة لحضوره النقدي في العالم، كما أنها تمثّل دواعي خصوبة الوعي النقدي المقارني لديه. يرى سعيد أن لكل نص عبقريته الخاصة، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته، وبذلك فتح تلقي النص على آفاق خارجية، وجد فيها النص الأدبي أو الأدب عامة، ما هو إلا عنصر أو طرف أو مقوم أو نسق من أنساق الثقافة المترامية الحدود، القائمة على تعددية حوارية هائلة؛ من حيث التنوع في الأشكال والروافد والأنواع، ومن حيث الانفتاح والمرونة والقابلية على التفاعل والتثاقف.

«إدوارد سعيد»، الذي يعدّ واحداً من أساطين الثقافة/المضادة، المعاصرة في الغرب، وخطاب ما بعد الاستعمار، تكشف عن الوجه الآخر للحقائق المتمركزة على الذات، في الحاضرة الميتروبولية. يتميّز خطاب إدوارد سعيد بالشمولية والموسوعية، فهو يطبّق مناهج التاريخ الحولي، الموسوعي، والسوسيولوجيا، والسوسيولوجيا التاريخية، والمنهج الأناسي البنيوي المقارن في القراءات النقدية، المتناغمة والمزدوجة والمتعددة. ويطمح في منهجه نحو العولمة والكوزموبولوتية، ونقد الذات/مقابل الآخر. وهكذا يفهم سعيد خطاب ما بعد الاستعمار. فالإمبريالية كمفهوم، لم يعد مفهوماً سياسيوياً عادياً، بل إنه بات متضمناً في «العولمة»، و«الكوزموبوليتية»، والشركات العابرة للقارات المتعددة الجنسيات، وسيطرة السمعي البصري على وسائل الاتصال العالمي. لقد ظل إدوارد سعيد وفياً لأفكاره التي شرحها بوضوح تام في «الاستشراق»، ثم قام بتوسيعها ومدّ تحليلها في «الثقافة والإمبريالية»، وكذلك في «صور المثقف»،

(1) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، مرجع سابق، ص 224، 225.

حيث يركّز على ضرورة أن يمتلك المثقف وعياً نقدياً.

النقد الثقافي وخطابات ما بعد الكولونيالية

كانت قضية العلاقة بين الشرق وأوروبا معقدة، وفي أحوال كثيرة مقلقة. ولم يكن هناك إمكان الادعاء بأن أراضي الشرق الأدنى والشرق الأقصى، كانت أفضية فارغة، كانت قد ملئت سابقاً بصور وتخوفات حول الشرق طوال قرون، وعوض إفراغ الشرق، لقد جرى إيداعه إلى الماضي، كأصل عتيق، وليس منافساً في العصر الحالي، وكانت العلاقة في أشكال مغايرة «الصفة الزمنية»، بالنسبة إلى الشرق والغرب. وقد حدّد الغرب نفسه على أنه متقدم، بمعنى أنه يصنع التاريخ ويغيّر العالم، بينما اعتبر الشرق سكونياً وسرمدياً. ويمكن ملاحظة هذا النمط في مفكرين عديدين من الغرب. فأوروبا في نظرهم تشكل المستقبل، بينما يستطيع الشرق أن يجرّب التكرار[1].

ولقد كان لهذا الصراع حول تمثيل الشرق آثار بعيدة المدى، حيث عمل على ترقية المعرفة العنصرية وممارستها، وشيد الأرضية التي جرت فوقها نقاشات واسعة حول الجنس الإنساني وتصنيفاته، التي حشر فيها الأهالي وخلفهم، وأرغموا على حشر أنفسهم ضمنها. وكانت لهذه القرارات حول التصنيف الجنسي، التي ظاهرها لغوي ونصي، آثار مادية على حقوق شعوب الأهالي وحياتها، فمن هذه الشعوب لم يعترف بإنسانيتها، ومنها من استعبدت ومنها من اصطيدت وقتلت كما تصطاد الحيوانات.

وتذهب «ماري لويز برات» إلى أن تلك البلدان التي استعمرت، أصبحت لا ترى سوى أنها مواضيع البحث والمعرفة، فلم يكن يمثّل واقع هذه البلدان على أنه من نفس شاكلة واقع البلدان الغربية، لكن كانت مهمة المعمرين عند كتابتهم عنه، أن ينتجوا ما كانوا يسمونه أنفسهم بـ «المعلومات»، وكانت مهمتهم إدماج واقع معين في سلسلة من الأنظمة المعرفية المتشابكة، منها الجمالية والجغرافية والاقتصادية والإثنوغرافية وما إليها.

---

(1) مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة سعيد منتاق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 2005، ص 95.

ولقد كان لكتابات برات خلال التسعينات من القرن العشرين، في تحليل أدب الرحلة أهمية كبيرة في إبراز تكرار بعض أنماط تسلسل الأحداث، ومن خلال ذلك حاولت هذه الكاتبة وصف بنى الخطابات، التي تميز النصوص الاستعمارية، وتصف كيف أن المسافرين غالبا ما يصفون سكان بلد ما ليس من خلال حضورهم، لكن من خلال غيابهم. وتحلل برات في هذا الصدد نصاً من نصوص أدب الرحلات، كتب من قبل جون باراو حول جنوب إفريقيا. وتلاحظ أيضاً أن هناك بعض تراكيب الأحداث، التي ترد في نصوص أدب الرحلات، وأن هذه الأحداث يحدّدها السياق الاستعماري، فغالباً ما يتم مثلاً تطبيع مسح الأراضي من خلال روايات الرحلات هذه[1].

وتكمن أهمية عمل برات أيضاً في كون هذه المؤلفة، تقبل بإمكانية دلالة النص على عكس ما يوحي، بدلاً أن ترى كما يرى ذلك إدوارد سعيد، أنه يحمل معنى مسيطر على بقية المعاني. وعلى سبيل المثال غالباً ما تصف النصوص الاستعمار بؤس الأهالي، وتركّز على صعوبة إرغامهم على العمل الشاق والتواصل. وتذهب برات أن ظاهر هذا الكسل، قد يكون باطنه مقاومة ورفض للمساهمة في الحكم الاستعماري. وفعلاً فإن النصوص الاستعمارية التي تبدو تعليمية وإرشادية في مجملها، وتهدف إلى تربية الأهالي، لا تعدو كونها تلقي الضوء على مقاومة الحكم الاستعماري.

لقد حاول «بيتر هيولم» أن يأخذ من عمل إدوارد سعيد ونظرية الخطاب بصفة عامة، للتنظير حول تعقيد الخطاب الاستعماري، وبدل أن يفترض كما فعل سعيد، بأن هناك خطاب استعماري واحد فحسب، اعتبر أنه كانت هناك خطابات مختلة متداولة في فترة الاستعمار، لا تصور كلها الأهالي بطرق سلبية، ويلفت بيتر هيولم الانتباه إلى بعض الأفكار المقولبة، كفكرة «المتوحش النبيل»، و«الجنة الغريبة»، فيرى أن هذه الأفكار تمثيل إيجابي ضمن الخطاب الاستعماري، ويبيّن أن بعض الثقافات الأخرى اعتبرت «متحضرة» في الثقافة الإمبريالية، وبدل أن يصوّر العديد من الرحالة الثقافة الأخرى على أنها ثقافة

(1) سارة ميلز: الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص 92.

منحطة وفاسدة، بالمقارنة مع المقاييس الغربية، وجد هؤلاء مثلاً أن مواجهتهم لثقافة مختلفة، جعلتهم يشككون في بداهة تفوق ثقافة الغرب، ووجد الكثير منهم أن الثقافة الأخرى أقل «بربرية» من ثقافتهم[1].

يركّز هيولم في تحليلاته لخطابات الإمبريالية، على ما يجده من خطاب الحضارة الشرقية وخطاب التوحش في النصوص، التي تتناول جزر الكرايبب. ففي الوقت الذي تحتوي هذه النصوص على روايات عن آكل لحم البشر، وأخرى عن ممارسات بربرية، تضم أيضاً في طياتها بعض التقييم الإيجابي لثقافة الآخر، ويذهب هيولم إلى أن سبب ودافع هذا الاختلاف في المنظور، اختلاف السياق الذي كتبت فيه هذه النصوص. فالثقافات التي قاومت التغلغل الاستعماري نعتت بالبربرية وآكل لحم البشر، وكان ذلك مبرراً للقضاء عليها، وأما الثقافات التي رضيت بالحكم الاستعماري، وربما تعاونت مع السلطات الاستعمارية في إقامة المستوطنات، كانت توصف عموماً بالثقافات المتحضرة والمحبة للسلام. ويحاول هيولم وصف حكوماتها مستقلة، ورغم ذلك كانت تتعامل مع الغرب. وتتميّز الخطابات حسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تولدت عنها، ولذا يختلف نص يتناول حياة المستوطنين ضمن المنطقة الآمنة، أو ما كان يسمّى بالخطوط المدنية في مدينة دلهي، خلال المرحلة الاستعمارية، تمام الاختلاف عن نص يصف استكشافات إفريقيا الغربية[2].

تعتبر «جاياتري سبيفاك»، من منظري ما بعد الاستعمار، الذين ساهمت أعمالهم مساهمة هامة في تحدّي تصور إدوارد سعيد، لتجانس الخطابات الاستعمارية؛ وبالرغم من أنها حدّدت نفسها نظرياً ضمن اتجاه اللاتركيب والنسائية الماركسية، إلا أن تركيزها على إمكانية إيجاد معان بديلة في الخطابات، التي تبدو على السطح مجرد نصوص استعمارية، كان له الفضل في إرغام العديد من النقاد، على إعادة النظر ف تفسير النصوص الاستعمارية.

وتلاحظ في عملها حول الذات الاجتماعية «المرؤوسة»، أي الذات المستعمرة التي لا تنتمي إلى نخبة الأهالي دون غيرها. فبالنسبة للهند مثلاً، هناك

(1) سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص 94.
(2) سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص 95.

نخبة البراهمة التي غالباً ما تمثّل، وخاصة عندما يمكن إظهارها بأنها لديها نفس نوايا البريطانيين المشرعين، فيعطي ذلك شرعية لهذا التشريع.

وما يهمّ سبيفاك والمنظرين الآخرين، الذين يشكّلون فئة الدارسين للذات الاجتماعية المرؤوسة، هو أصوات الأهالي التي لا تشكل جزءاً من نخبة البلد المستعمر. وتقترح سبيفاك أنه بالرغم من أن صوت الذات الاجتماعية النخبوية، قد يكون أقرب الأصوات إلى تصورات المستعمر عن مغزى الآخر. وهكذا تدعو سبيفاك إلى انتقال المنظرين من الاهتمام بصوت المستعمر أو الذات المستعمرة النخبوية، قد يكون أقرب الأصوات إلى الاهتمام بتلك الأصوات، التي غالباً ما يتم إسقاطها من النصوص الاستعمارية[1].

لقد انقسم المنظرون حول خطاب الاستعمار إلى فئتين: فئة استلهمت من نظرية الخطاب، وأخرى انطلقت من هذه النظرية، إلى الأخذ بالتحليل النفسي كقالب فكري. ولقد اختلف المذهبان اختلافاً جذرياً حول مفهوم الفاعلية. فاستعمل نقاد نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، من أمثال روبرت يونغ وهومي بهابا وآن مكلينتوك نظرية التحليل النفسي، لوصف مفهوم الآخرية عند المستعمر، عندما يفكر في المستعمر ويتعامل معه. ووصفوا الاستعمار بأنه اختلال مرضي على مستوى دولة بكاملها. ويرى هؤلاء أن العلاقات بين الدول المستعمرة والأهالي علاقات، يطبعها الشعور بالهذيان، فهي علاقات يمتزج فيها الولع بالرعب. فقد يصبح البلد المستعمر مثلاً، موضوع تأليه جنسي من قبل المستعمر، ولكنه في نفس الوقت يغدو مصدر خوف غير موضوعي وغير معقول منه، فإذا ما اعتبرنا مثلاً التقارير، التي كتبت عن انتفاضات الهند، نرى بوضوح أن رد فعل الجيش والحكومة البريطانية، على ما وقع في تلك الأحداث من قتل للنساء والأطفال من قبل المنتفضين، كان رد لا يمكن وصفه سوى بأنه رد فعل غير مرضي. ومما لا شك فيه أن المئات من الرجال والنساء والأطفال، قتلوا في تلك الأحداث على يد الهنود، إلا أن ما روي بعدها من قصص لا تعد ولا تحصى عن الطريقة، التي قتل بها هؤلاء كان منبعها الخيال، وكانت بعيدة كل البعد عن الواقع. فقد زعموا الأجنة نزعت من بطون أمهاتها، ثم رشقت في

(1) سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص 97.

حرب البنادق، وأن النساء عذبن وهتكت أعراضهن. فكان رد فعل البريطانيين على ذلك سفك دماء الآلاف تلو الآلاف من الهنود، سواء أكانت لهم يد في التمرد والانتفاضة أم لا. وكان قتل الهنود بأبشع ما يتخيّل من طرق، كاستعمالهم كقذائف للمدافع وإرغامهم على السجود قبل قتلهم وما إلى ذلك[1].

إن عمل بهابها حول المحاكاة وازدواجية الشعور، يمكن أن يكون مجدياً في التنظير حول الخطاب، ولو أن هذا المؤلف يحدّد نفسه أساساً، ضمن المنظرين في مجال التحليل النفسي. ولقد استعمل منظرون آخرون عمله لمحاولة رسم بنى الخطاب، التي تطوّرت تحت الحكم الاستعماري، وفي بعض السياقات الاستعمارية المعنية. وكان ذلك بصفة عامة للتشكك في بعض الفرضيات الموضوعة حول الخطاب، وألحّ بهابها على أنه من الرغم مما يبدو من تمثيل للآخر حسب المقاييس الغربية فقط، ثم الاكتشاف بأنه دون هذه المقاييس، إلا أن هذه الاستراتيجية تبيّن في حقيقة الأمر ازدواجية في جوهر الاستعمار؛ ويصل بهابها في تحليله إلى أن هذه الازدواجية سببها ما يمكن في المحاكاة نفسها من ازدواجية.

تركّز الدراسات الحالية على خرائطية وروابط الثقافات الأكثر تعقيداً، إلى حد أن المفاهيم الحقيقية للثقافات القومية المتجانسة، ونقل التقاليد التاريخية المتفق عليه أو المجاور، أو الجماعات العرقية العضوية، كأرضيات للمنهج الثقافي المقارن، هي في وضعية عميقة من التعريف الجديد. ربما ليست الثقافات طرقاً كلانية من الحياة، بل هي بالأحرى مكونة من قبل الناس، الذين يجمعون الشظايا من حولهم، ويعيدون جمعها «المشاهد» المختلفة، التي اقترحها بهابها. إن نتيجة التاريخ الحديث في العدد الضخم من الناس الذين يوجدون «بين» الثقافات فضاء ثالث، حيث تخلق الروابط عبر الثقافات وخارج الحدود الإقليمية حيوات غير مألوفة، غير متجذرة في ثقافة واحدة. إنه في تجاوز الأفضية الثقافية المختلفة وتحولاتها وروابطها، في وضع طبقات المشاهد الثقافية المتناقضة بعضها فوق بعض، قد يبزغ الإبداع والحيوية. يتحدّى الفضاء الثالث إحساسنا بهوية ثقافتنا التاريخية، بصفتها قوة متجانسة موحدة، موثقة بماضٍ أصيل، يحافظ عليها

---

(1) سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص 100.

حية في التقليد القومي للشعب[1].

إن تصوير الآخر على اعتبار أنه ذات اجتماعية ناقصة، هو اعتباره شكلاً من أشكال الرغبات المعقدة، التي يشعر بها المستعمر بدل أن يرى ببساطة، على أنه فعل من أفعال الاضطهاد والاستحواذ. وبهذه الطريقة يقع المستعمر تحت رحمة نفس صيغ التمثيل، التي يقع تحت رحمتها المستعمر، كما أنه يقع ببساطة في لعبة الرغبة والخيال، التي تتولّد عن السياقات الاستعمارية. ولقد حاولت آن مكلينتوط أن تتناول بالتحليل بعض النقد، الذي تعرض له هذا التنظير، الذي يأخذ بالتحليل النفسي، كما حاولت أن تبلور صيغة التنظير، بوسعها أن تتناول خصوصية السياقات الاستعمارية، لكنها لم تنجِ نفسها من الوقوع في استعمال واسع لقالب التحليل النفسي، أثناء تحليلها لهذا التمثيل. ولنأخذ على سبيل المثال تحليلها لخريطة الكنز في رواية رايدر هاجارد «مناجم سليمان»، في ترى أن الخريطة تشبه في حقيقة الأمر جسد أنثى.

وقد يبدو هذا النمط من التنظير أكثر جدوى مقارنة مع التحليل الحرفي، الذي يقوم به إدوارد سعيد، فالنص هنا لا يقرأ قراءة حرفية، بل يفسّر بغتة الرغبة والخيال، إلا أن هذا النوع من التحليل النفسي لنصوص الاستعمار، وتحليل عملية استعباد أمه ما لأمة أرى بلغة الجنس والرغبة والخيال، لا تبدو تحليلاً مثمراً. فقد يهتم منظر في مجال الخطاب باستعمال المجاز الجنسي لوصف بعض سمات التضاريس الجغرافية، لكنه قد يلاحظ أيضاً، أن هذه التضاريس لا تتّضح أكثر باستعمال التحليل النفسي في تحليل النصوص. إن ما قد يهتمّ به هذا المنظر، هو أن علاقات السلطة الكامنة في العلاقات الجنسية في تلك الفترة، استعمل كشكلٍ من أشكال التعبير المجازي، لوصف أنماط أخرى من علاقات السلطة. إن تصور العلاقات الاستعمارية باستعمال صورة ومجاز التطور النفسي عند الفرد، كما يفعل ذلك التحليل النفسي، هو ببساطة قول للتوسع الاستعماري، ومصادقة عليه وتصوره عنصراً من العناصر «الطبيعية»، التي تكون الذات الاجتماعية بنفسها. وبهذه الطريقة يختفي ويضمحل دور علاقات السلطة القائمة ما بين الدول السياسية.

---

(1) مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية، ص 232.

لقد ركّز عدد من النقاد الذين أسهموا بالتحليل النفسي في تحليلهم لخطاب الاستعمار، على الرغبة وعلى العلاقات الجنسية القوية، التي تصورها النصوص الاستعمارية. وسيرى تداخل البعد الجنسي والبعد السياسي، ويشكّل ذلك العملية التي خلالها تتصوّر العلاقات الجنسية بين الذوات الاجتماعية على أنها تقوم مقام العلاقات بين الأمم[1].

وهكذا شوّهت نظرية الخطاب الاستعماري ونظرية الخطاب ما بعد الاستعمار ما بعد الاستعماري التصور المتجانس لإدوارد سعيد بشأن نصوص الاستعمار، فأصبح من الممكن تصور علاقات السلطة بين المستعمر والمستعمر بأنها لا تقتصر على علاقات بين سيد ومسود، ولا تقتصر على نجاح في فرض السلطة الاستعمارية، لكن يعترف الآن بمساهمة الأهالي في بلورة المعرفة الاستعمارية، وفي مقاومة الاستعمار، وهكذا بلور نموذج خطابي أكثر إنتاجاً من ناحية سياسية.

تحتل كتابات فرانز فانون: من أجل إفريقيا، وسوسيولوجية ثورة، ومعذبو الأرض، مكانة الصدارة في خطابات الاستعمار وما بعد الاستعمار. فانون الذي ولد في جزر المارتنيك، ونشأ في فرنسا، وانتقل إلى الجزائر، حيث قام بمساندة المقاومة الجزائرية، ومنح الجنسية الجزائرية، ويعدّ منظراً كبيراً للثورة في العالم الثالث. كتب جان بول سارتر قبل ما يزيد عن الأربعين عاماً في مقدمته للترجمة الفرنسية لكتاب «معذبو الأرض»، مناشداً «لتكن لديكم شجاعة قراءة كتاب فرانز فانون لسبب رئيسي وهام، ألا وهو أنه سيجعلكم تشعرون بالخجل، ولأن الشعور بالعار إحساس ثوري».

اكتسب كتاب فانون أهمية أقرب إلى القدسية بالنسبة إلى مثقفي الدول التي ما زالت تدعى بدول العالم الثالث. غير أنه تمّ تجاهل أو إساءة فهم هذا الكتاب من قبل دول «العالم الأول»، وعلى الأرجح أن سارتر قد تنبّأ بردة فعل الغرب هذه، عندما كتب مقدمته المتأججة لكتاب فانون. إن فانون لا يطمح في أن يحاور أوروبا/الغرب، أن يخجلها من نفسها، أن يعري كذبها. إنه يعلم أن الاستعمار، لا يمكن اقتلاعه بالإقناع، وأن التحرر من الاستعمار لا يكون إلا

(1) سارة ميلر: الخطاب، مرجع سابق، ص 103.

بالعنف. إن فانون يائس إلى أن تثوب أوروبا إلى رشدها، إنه يفضح الاستعمار الجديد/ ما بعد الاستعمار[1].

«فرانز فانون»، شخصية بارزة مثالية من الشخصيات المناهضة للاستعمار والعاملة على تصفيته، وهو رمز للتحولات الكبرى، التي حصلت في البلدان المستعمرة. ومسلكه الشخصي الذي بدأ بنزعة إنسانية إصلاحية وانتهى بوعي ثوري، يزداد صفاء وتشدداً عبر السنين، هو تعبير عن انقلاب في البنى الاجتماعية الاستعمارية، ولما حصل من تحول واضح وكامل في أهداف حركة التحرر الوطني وأدوات التحليل لديها، وأساليب العمل التي اختارتها في الكفاح.

ويعود الطابع المثالي للطريق الذي سلكه فانون، إلى كونه يمثّل بصورة عنيفة تلك القطيعة التي حدثت في أوساط النخب المستعمرة بين الأمل في إمكان القضاء على الظاهرة الاستعمارية عن طريق المماثلة والاندماج في الوطن الأم، والانتقال إلى الكفاح الوطني، وكان الاحتكاك بالشعب الجزائري، الذي كان يخوض حرباً تحريرية، هو المنعطف الحاسم في هذا المسلك. وقد تحوّل فانون ذلك المثقف المارتنيكي المدلّل في الأندية الباريسية التابعة لـ «اليسار» الأدبي والوجودي، والذي كاد يندمج في هذه الأوساط اندماجاً كلياً، إلى مناضل من مناضلي الثورة الوطنية الجزائرية، والاستقلال الإفريقي[2].

ويكمن الطابع المثالي لمسلك فانون أيضاً في بعده الأممي، فقد حالت الوضعية التي كانت سائدة في المارتنيك دون أن يتحوّل فانون إلى مناضل ثوري في جزر الأنتيل، غير أن هذا الحاجز فتح أمامه في الواقع إمكانيات جديدة، هي إمكانيات المشاركة في الكفاح التحريري لقارة بأكملها، والتعبير عن أهم مظاهرها وأهم مشاكلها. «فانون» الرجل الأسود، والمستعمر، والفرنسي: ليس فانون بأي شخص أسود مستعمر، فهو ليس من «الرعايا الفرنسيين» الأفارقة، ولكنه مارتينيكي «مواطن فرنسي كامل الحقوق» من «عمالة/ ولاية/ محافظة فرنسية».

---

(1) فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة بيروت، ط 3، 1979، ص 5.

(2) فرانز فانون: من أجل إفريقيا، ترجمة محمد الميلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 125.

وهذه الوضعية الخاصة ضاعفت من إحساسه بسواد لونه، ودعمت طابع الصدمة النفسية في وجدانه، وفعلاً فهو فرنسي إزاء السود الآخرين المستعمرين في إفريقيا، وأسود، أي في منزلة دنيا إزاء «الفرنسيين ذوي البشرة البيضاء».

كما أن فانون، ليس بذلك الرجل المارتينيكي البسيط الذي لا شأن له. فقد ولد في مدينة «فور دي فرانس»، لا في وسط من أوساط العمال أو الفلاحين، بل في وسط من أوساط البرجوازية الصغيرة. كان شباب فانون مثل شباب جميع الأطفال المنحدرين من طبقات عليا في المجتمع المارتنيكي لذلك العهد، فقد عاش شبابه في المحيط المدرسي، الذي كان يكتنف الملحقين بالجنسية الفرنسية، وأنهى دراسته في فرنسا، ولم يدرك معنى لبؤس العمال والاستغلال الاستعماري لهم، إلا في الطور القانوي من دراسته، على النحو الذي تحوّل إليه مفهوم الزنوجة، ونزعة المماثلة في ضمير المفكر المارتينيكي ووعيه. وواصل إلى جانب ذلك جرده للمتغنين بالزنوجة، ودرس التيارات الفكرية، التي كانت تحرك العالم الغربي وتهزّه[1].

«فانون»، المحلل النفساني، لم يتدرّب على هذه الممارسة بطريقة تقليدية في مجتمع الملاجئ، ومستشفيات مرضى العقول، حيث سجن «المريض النفساني» بين جدران «جنونه»، وقد أخذ بادئ ذي بدء بممارسة طريقة علاجية، تقوم على الصلة بين الحالة الفردية والمحيط الاجتماعي، وفعل ذلك إسوة بأستاذه الدكتول «طوسكيل». وقد أكد وأثبت طبيعة الترابط في الاضطرابات، التي تصيب عمال شمال إفريقيا في فرنسا. «فانون» الكاتب، اعترف لفانون بصفة كاتب، عضو في نادي رجال الفكر الفرنسيين، بعد صدور كتابه «بشرة بيضاء وأقنعة سوداء». وكان قد أسّس قبل ذلك جريدة عنوانها «طوم طوم»، وموجهة إلى الطلبة السود، كما كتب مسرحيات تتسم بنزعة إنسانية رومانسية ثورية. يتميّز في هذا المجال عن كتاب وأدباء آخرين مثل «سنغور»، أو «سيزار»، فهو لا ينتمي إلى أي حزب من الأحزاب، وكل ما عرف عنه من نشاط سياسي، ينحصر في المساندة، التي قدّمها في الحملة الانتخابية لمرشح المارتينيك «إيمي

(1) محمد قدوري: فرانز فانون والزنوجة، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 71، سبتمبر – أكتوبر 1982، ص 30، 35.

سيزار»[1].

لم يكن تصور «فانون» للعالم خلال تلك الحقبة الزمنية، يتّسم بأي اتجاه ثوري، وكل ما كان هذا التصور يتميّز به: نـزعة إنسانية شاملة، كان الأمر يتعلق بالنسبة إلى فانون في تلك الفترة، من حياته الحصول على الاعتراف المتبادل بين الأسود والأبيض. وإرادة المماثلة الكاملة، كل ما كان فانون يطالب به، هو أن يكون فرنسياً حقيقياً كامل الحقوق. ومناهضة للاستعمار خجولة، لم يكن الاستعمار الذي بين فانون ببراعة دوره في تكوين العنصرية، مهاجماً منه مهاجمة صريحة. وعزم على العمل، إذا كان فانون قد عجز في تلك الفترة، عن قطع كل صلة بنماذج التفكير السائد في أوساط رجال الفكر الفرنسيين، فإنه استطاع مع ذلك أن ينفلت من هذا النموذج، بما كان يتحلّى به من إرادة الخروج عن عالم الكلمات، والانتقال إلى دائرة العمل، والاتصال بالعالم اتصالاً مباشراً بعد أن عدّد عيوبه ونقائصه.

لقد كان من نتائج تحرره الوجودي، ووقوفه إلى جانب الشعب الجزائري، الذي يخوض حرباً تحررية أن أنكر تلك العوامل المحددة، التي تأثّر بها عند تحرير كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء». فهو إذن: يرفض أن يعتبر نفسه رجلاً أسود، يرفض أن يعتبر نفسه مثقفاً مستعمراً، ويفرض نفسه على أنه مناضل إفريقي. يرفض أن يعتبر نفسه فرنسياً، ويفرض نفسه على أنه مواطن جزائري. تميّزت هذه الفترة التي تحوّلت فيها مسيرة فانون السياسية والثقافية تحولاً مفاجئاً، بظهور سرطان الدم لديه، مما أصرّ في قدره الشخصي، فهذا الداء الذي أخذ ينخره حتماً، قد دفعه إلى أن يتعلّم العمل والتحليل السياسي بصورة حثيثة ومستعجلة.

لقد كان لممارسته التحليل النفسي في الجزائر خلال الشهر الأولى من الحرب، دور المفجر للالتزام السياسي لديه، وقد اشتغل في مستشفى البليدة، وانكب على تحقيق المثل الأعلى الذي نادى به في كتابه «بشرة بيضاء وأقنعة سوداء»، ألا وهو التحرير السيكولوجي لدى الفرد، وتدمير العقدة النفسية

---

(1) سعاد شيحاني: فرانز فانون، رؤيته لدور الكاتب والأدب الإفريقي، معهد الإنماء العربي، 1982، ص 15.

الوجودية الناجمة عن الاستعمار، لكن هذه المحاولة باءت بالفشل. فقد استقال من منصبه كمحلل نفسي، طرد من الجزائر، وانتقل إلى تونس، وكان كل ذلك من الحوادث التي ساعدت «فانون» على أن يقوم بقفزة كبرى، لقد صار مناضلاً في جبهة التحرير الوطني، فهو لم يعد يساند كفاح التحرير الوطني، بل أصبح مشاركاً فيه[1].

لقد كان الناطق باسم الوفد الجزائري في المؤتمر الإفريقي، الذي عقد في «أكرا»، وفي مؤتمر تونس، وعُيِّن سفيراً للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية في «غانا»، وصار منذ ذلك الوقت يشارك في مختلف المؤتمرات الدولية، باعتباره ممثلاً ديبلوماسياً رسمياً للجزائر المكافحة، بل وقد شارك مشاركة مباشرة في تنظيم الكفاح المسلح، بدراسته إمكانية إقامة قواعد جديدة للثوار في الصحراء، عن طريق اتخاذ «مالي» قاعدة خلفية لهم. ولكن هذه الممارسة لم تجعل من «فانون» قائداً من قادة جبهة التحرير الوطني، وإنما اقتصرت ممارسته السياسية على دور «تمثيل» كفاح الشعب الجزائري، والتحدث باسمه في إفريقيا، والمنافح عنه لدى دوائر المفكرين الفرنسيين، فلم يكن إذن قائداً من قادته.

كان العمل الرئيسي الذي قام به فانون، هو العمل الإيديولوجي، غير أن هذا العمل قد تغيّر اتجاهه. إذ لم يعد سلاح النقد يحلّ محل نقد السلاح، بل هو مجند لخدمة هذا الأخير. وهذا العمل الإيديولوجي القتالي شمل أربعة مجالات: النضال الإيديولوجي ضد الاستعمار في أعمدة جريدة «المجاهد»، نشاط الدعاية وشرح خصائص الثورة الجزائرية، وخاصة في كتابه «سوسيولوجيا الثورة»، نشاط التكوين السياسي المخصص لإطارات جيش التحرير الوطني في قلعة «غار الدماء»، محاولة توضيح طبيعة وأهداف حركة التحرير الوطني واستنكار وفضح المأزق التي قد يتعثّر فيه. وكان كتابه «معذبو الأرض» صورة حية لهذا الجانب من جوانب كفاح «فانون» في المجال الإيديولوجي[2].

(1) فرانز فانون: سوسيولوجية ثورة، ترجمة ذوقان قرقوط، دار الطليعة، بيروت، 1970، ص 64.

(2) فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي، وجمال الأتاسي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 56.

لقد تغيّر تصور فانون للعالم تغيراً كبيراً، بسبب دخوله غمرة الكفاح التحرري المسلح، الذي خاضه الشعب الجزائري، فقد حلّت محل النزعة الإنسانية الخلقية المثالية والإصلاحية إيديولوجية سياسية وطنية وثورية. وسرعان ما اتخذ اسمه بعداً عالمياً، وتكوّنت أسطورة «فانونية»، ومن المؤكد أن مصيره أو قدره الشخصي، يسمح بالاعتقاد أن فانون، قد اعتبر بطلاً بالمعنى الدرامي للكلمة. لكنه إذا ظهر بمظهر شخصية تاريخية كبيرة، فذلك لأن مسيرته الشخصية لازمها كفاح كبير في مناهضة الاستعمار.

إن خطاب ما بعد الاستعمار هو الذي أنجب «فانون»، ذلك المثقف المارتينيكي الفرنسي الجنسية، والكفاح المناهض للاستعمار، هو الذي أنجب «فانون»، ذلك المناضل الجزائري، «فانون» المتفاني والمتغني بالثورة الإفريقية. وإذا استطاع فانون أن يكسب هالة شخصية تاريخية، فذلك لأنه شعر شعوراً قوياً، وقد يكون غامضاً أحياناً، بمدى أهمية أزمة النظام الاستعماري. فرانز فانون، اعتبره الكثيرون ثالث المفكرين في العالم، الذين شغلوا الناس نظراً لقضايا العصر التي أخذت باهتماماته، واستعمل فكره ليحلّلها أحسن تحليل وأعمقه، يكفيه أصبحت هذه الكتابات منار الأحرار، وللكثيرين من المضطهدين عبر أنحاء العالم. وفرانز فانون كما نعرفه من خلال حياته، ليس رجل كلمات بقدر ما هو رجل يلتحم عنده القول بالفعل، ليجللها بمواقفه الحاسمة. وكانت أوج مواقفه هو انسلاخه عن فرنسا، وانخراطه في الثورة الجزائرية، التي احتضنته باعتزاز وقلدته مناصب، تليق بمستواه كممثل لها، عبر كثير من المؤتمرات والمحافل والعواصم الدولية[1].

ألّف كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء»، هذا الكتاب الذي يعتبر دراسة نفسية فردية محضة عن العنصرية، التي يلاقيها الإنسان الأسود، الذي يعيش داخل المحيط الأوروبي الأبيض، وهذا بطبيعة الحال لا ينفي الروح القوية لهذه الكتابات، إلا باعتبارها لم تكن تبدي رفضاً لقيم وحضارة هذا المجتمع، الذي هو مجتمع أبيض مسيطر. وهكذا فالثورة هنا، هي ثورة نفسية بهدف الانسجام

(1) فرانز فانون: من أجل إفريقيا، ترجمة محمد الميلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 176.

مع قيم هذه الحضارة، التي ترفض الرجل الملون ولو ضمنياً. وهكذا فإن المسار الفكري لفانون، ينقسم إلى مرحلتين: مرحلة كتاباته ما قبل انخراطه في الثورة، وتشمل كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء». ومرحلة تضم كتاباته أبان انضمامه للثورة الجزائرية، ومن بينها: سوسيولوجيا ثورة، من أجل إفريقيا، معذبو الأرض.

وهكذا فإن كلا المرحلتين تتّسم بطابع خاص، وبالتالي فإن مواقف فانون السياسية على الأخص في كلتا المرحلتين تختلف. وقد تناولت كتاباته بصورة عامة: الزنجي واللغة، المرأة الملونة والأبيض، الرجل الملون والبيضاء، المركب المزعوم لتبعية المستعمر، التجربة المعاشة من طرف الزنجي، الزنجي وعلم أمراض النفس، الزنجي وإعادة المعرفة. فانون، هو إنسان ينفعل بالكلمة ويتفاعل معها، إنه يرتبط حسياً بالكلمة، ويدافع بكل عنف عما يؤمن به، في الوقت الذي ينهال بالفأس على كل فكرة لا يؤمن بها. وهكذا رغبة منه في قلب هذا العالم، بعد تجاوز محاولة فهمه. فهو يريد أن يأخذ بيد الأسود في جلسات علاجية، ليخلصه من عقدته التي برزت أثناء الاستعمار، فهذا هو إطار الوعي الذي كان لدى فانون، في إدراك وضعية الرجل الزنجي أبان الحقبة الاستعمارية. إنه أراد أن يخوض ثورة بواسطة علم النفس، ليحرّر الزنجي من مركبات النقص. والأبيض هنا يطالب أو يفرض على الزنجي أن يكون طيباً، ولضمان استمرارية هذه الطيبة، يجب إيجاد الشيء المناسب لتبرير الاستغلال والإجحاف بحقه، وهنا يبرز اللون فيجب ربط هذا الإنسان بلونه، يجب إشعاره بالخطأ والذنب[1].

هكذا يفكّر السيد الأوروبي بالنسبة للمثقف المتفلسف/ الملتزم، الواقف في وجه الطغاة عبر كل العصور. فالمثقف الزنجي يجب مراقبته، باعتباره أنه يفهم أشياء كثيرة، فهو قد امتلك سلاح العلم، الذي يسمح له بفهم مغزى كل شيء: الطبقة، اللون، الاستغلال. يجب مراقبته فهناك مستوى يجب أن لا يتعدّاه، أو ليس هو زنجياً كالآخرين؟ فهذا عين ما فعله ويفعله السيد الأوروبي، هو القهر والتخويف للزنجي، ومطالبته بأن يبقى عند حدّه لا يتجاوزه، ثم هو مجبر على

---

(1) محمد قدوري: فرانز فانون والزنوجة، مجلة الثقافة، الجزائر، العدد 71، سبتمبر - أكتوبر 1982، ص 31، 32.

أن يبدو طيباً لطيفاً أثناء تعامله معه، ليشعر السيد بشهوة التفوق والسيادة والتميز. وطبعاً أمام روح الشبق الذي يتميّز بها هذا السيد في السيطرة، وأمام الإذعان الذي يعاني منه الزنجي، فإن هذا الأخير يرغب رغبة جامحة في الزواج بالشقراوات كما خطرنا الكاتب بذلك. الحرمان هو الذي يزيد الرغبة تأججاً للزواج من الشقراء، كشعور مبطن للانتقام من هذا الذي مارس ضده الإذلال طوال السنوات الماضية.

فهذا والواقع الحقيقي كما يفضحه فانون، إذ إن هذه العنصرية البغيضة واللونية والطبقية، هي نتاج هذه الحضارة الأوروبية المزعومة ومؤسسيها وموجهيها، رغم أن ممارسة هذه العنصرية غالباً، ما تبدو من الطبقات السفلى. هكذا كان الكاتب يتابع تعريته للواقع، الذي حاول الكثيرون تغطيته والتستر عليه، فالحل ليس المصير الأبيض أو الاندثار، ولكنه النضال ضد الهياكل الاجتماعية الطبقية البالية، التي تسمح بالاستغلال والقمع والسيطرة[1].

اعتادت الشعوب ذات الجلد الفاتح، أن تحتقر الشعوب ذات الجلد القاتم، وبدت هذه ترفض دائماً، أن تذعن للسبب الذي يدفع الشعوب الأولى أن تتحكّم. فهذه هي العنصرية، إنها الحقد والكراهية المبطنة للأعراق الأخرى الملونة، دون النظر إلى أي من الصفات الإنسانية الأخرى، أو صفات مكتسبة، أنها لامعقولية جعلت الشعوب الأخرى ترفض منطق هذه السيطرة، وهذا الفرض الأعوج. إن الإنسان الأبيض يريد العالم ولكنه يريده لوحده، بالنسبة إليه وحده يكتشف نفسه المعلم المرسول لهذا العالم. فهذه هي الأنانية المجحفة، فهو يريد هذه المعمورة لوحده، باعتباره المخلص ليستطيع، أن يقوم بالمهمة التمدنية المتملقة في القمع والاضطهاد.

أما «إيمي سيزار»، مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، فهو ثاني اثنين، أقاما للعالم الثالث الزنجي نظرية فلسفية وسياسية، لبثّ الوعي في نفوس الزنج، وبناء أرشية حضارية يثبت عليها تاريخ القارة السمراء، وانطلاقاً منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز. أما الآخر فهو «لوي بول سنغور»، أما الثاني، فهو «فرانز فانون». ولد إيمي سيزار في مدينة «باس بوانت»

---

(1) محمد قدوري: فرانز فانون والزنوجة، ص 45، 46.

إحدى المدن الساحلية في شمال المارتنيك، وهي جزيرة من الجزر العديدة، التي تتكوّن منها بلاد الأنتيل، والتي اقتسمتها الدول الاستعمارية، وكانت من نصيب فرنسا، وكانت تسمّى جزيرة الازدهار. وهي غنية بإنتاجها الفلاحي خاصة اللفت السكري والتبغ، وسكانها أغلبيتهم من السود.

زاول إيمي تعلمه ببلده، ثم بالمعهد الثانوي بعاصمة المارتنيك «فور دي فرانس»، الذي زاول به فرانز فانون تعليمه.

ارتحل إلى باريس ودخل هناك دار المعلمين العليا، حيث لمع في دراسته وتفوق، ولفت إليه انتباه المدرسين، وأفاد من أساتذته الفرنسيين المشهورين، إذ ذاك مثل «لوسين» أستاذ علم النفس، و«لوي لافال» أستاذ الفلسفة. ودرس المذاهب الاشتراكية[1].

وفي باريس تعرّف على «سنغور»، فكان لقاؤه به اللقاء الحاسم، واكتشف كل من الشاعرين في شخص الآخر الصديق الملتزم، وتكون منهما ثنائي كان لهما الأثر الكبير في الدفاع عن السود، والتشهير بوضعيتهم. ومنذ ذلك الحين أخذ سيزار، يعي الوعي العميق الصلات التاريخية والعنصرية، التي توحّد بين زنوج العالم بقطع النظر عن بلدانهم، وأخذ يكتشف إفريقيا ويطلع على شؤونها السياسية والاجتماعية. وانكبّ على كتب التاريخ الإفريقي، فتجلّت له الحقيقة التالية، وهي أن البلدان الأوروبية زيّفت التاريخ الإفريقي، وكذبت الكذبة الكبرى على الزنوج، إذ قدّمتهم في صورة شوهاء، صورة يخجل منها كل زنجي، واستنتج أن وضعية الأفارقة، هي وليدة الاستعمار، وأن أوروبا هي التي نسجت خيوط الأسطورة القائلة بوجوب استعباد الأسود، وذلك لاستغلاله ونهبه واضطهاده[2]..

ويشرع الصديقان في عملهما قصد بث الوعي بين صفوف السود، فأنشآ معاً مجلة «الطالب الأسود»، التي تبلور فيها مفهوم الزنجية، كمذهب فكري

(1) أحمد الطويلي: إيمي سيزار شاعر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، ضمن كتاب أبحاث في الأدب والتاريخ، ص 119.

(2) إيمي سيزار: خطاب الاستعمار، ترجمة مروان الجابري، وياسر هواري، دار الشرق الجديد، 1954، ص 30.

وحضاري وفلسفي، يوحّد بين كافة الزنوج ويهيب بهم إلى الوعي، وإثبات الذات والاعتزاز باللون الأسمر، والتخلص من الأقنعة والثياب المستعارة، والقضاء على الإحساس بالعار، الناتج عن النسبة إلى اللون الأسود. وأخذ الشاعران يبعثان في النفوس الثقة والإيمان بمستقبل كريم باسم. أما سيزار فقد جعل يشهر بفساد المجتمع في جزر الأنتيل، وخاصة في مسقط رأسه المارتينيك، ويرسم بؤس الشعب ومرارة واقعه، ويطالب بالافتخار بالثقافة الإفريقية والتاريخ الإفريقي، ويذكر بالانتماء إلى حارات الزنوج، ويتغنّى بالأصالة الإفريقية وبفنون الزنوج وعاداتهم. ورجع إيمي إلى بلاده، ليدرس بالعاصمة في نفس للمعهد الثانوي، الذي تعلم به، وقد أثارت فيه هذه العودة كوامن الحنين إلى بلده، واختلجت نفسه بمشاعر الشوق، فكتب رسالته الشعرية «دفتر عودة إلى مسقط الرأس»[1].

وهي بمثابة قصيدة طويلة نشرها منجمة في مجلة «الإرادة»، ثم برزت في كتاب مستقل، وهي أول قصائده، وتمثّل ملحمة سجل فيها نضال شعب، يقوم به يومياً ضد نفسه وضد الاستعمار وضد بيئته. أراد سيزار أن يعمّق الوعي في نفوس الزنوج خاصة سكان الأنتيل، ليغيّر من مصيرهم ويخلقوا من جديد. فاستوحى شعره من واقع جزيرته المعذبة، ومن حياة أهله المهانين، وهي حياة استفحل فيها داء الجوع، ووسمت بالبأس والعناء اليومي، إذ أرهقت نفوسهم بالخضوع والتذلل والاستسلام، واستولى الخوف واليأس على قلوبهم، وأن أغراض هذه القصيدة تنبثق عن ملاحظة إيمي لمواطنيه، وقد ذهبوا ضحية البطالة والمرض، وزجّوا في السجون، سيئتّون تحت كلاكل الاستعمار، مفقودي الكرامة، يرزحون تحت وطأة التاريخ المزيف، الذي لخصه الاستعمار بعار الاستعباد والظلم. وجد سيزار أن سكان الأنتيل يخجلون حتى من لونهم الأسمر، ويودّون لو كانوا بيضاً متنكرين لدمهم وعرقهم، وكلهم رغبة في الالتصاق بالحضارة الغربية، في حين أن هذه حضارة أجنبية عنهم قد أنكرتهم هي نفسها. وأجمع النقاد على أن هذه القصيدة رئيسية بالنسبة إلى كل الأفارقة، ورأوا فيها الظاهرة الثورية لقسم من العالم القالق، وهم الزنوج. ونحن نحسّ في هذه

---

(1) إيمي سيزار: خطاب الاستعمار، ص 30.

القصيدة بوعي حاد لوحدة الأسود في عالمه، وحدة إزاء التاريخ وإزاء الواقع المرير، وإزاء الحياة بدون معنى ولا رحمة. وما هذه الوحدة إلا صورة لوحدة التحرر. ومن هنا نشأت الدعوة إلى الاعتزاز باللون الأسود، وبشعوب الأنتيل، وبالرضاء بالجنس بكماله وبدون احتراز[1].

رجع إيمي سيزار إلى باريس حيث استقر، وقد انتخب نائباً عن بلاده في البرلمان الفرنسي. ونشر كتابه «خطاب عن الاستعمار» وإفريقيا، إذ ذاك لا تزال تعاني وطأة الاستعمار، فألقى صرخته المدوية، التي تنذر بانهيار الحضارة الغربية وجنونها، ذلك لأنها لم تكن قادرة على حل المشاكل الناتجة عنها خاصة مشكلة العنصرية. وصور الكتاب أخلاق المستعمر المنحطة، التي تعتمد على الكذب، وتتّصف بالنذالة وترمي إلى الفساد، وفند أقوال كثيرة تدّعي مزية الرجل الأبيض على الأسود، وتزعم أن الزنوج خلقوا بطبيعتهم للاستعباد، وكشف أن سياسية الغرب الاستعمارية، خالية من كل نزعة إنسانية حقيقية، وأن المستعمرين هدموا كل حضارة في إفريقيا، وقوضوا دعائم كل وطن، وخربوا القوميات واقتلعوا جذور الصالة الإفريقية. وحلّل إيمي سيزار كذلك في كتابه هذا نفسيات كل من المستعمر والزنجي، فالمستعمر يستعمل الضغط والإرهاب والسجن، ويغتصب ويسرق بكل حقد وكراهية واحتقار، بينما الأسود يعاني من الخوف والخنوع وعقدة النقص وذل السؤال[2].

هذا عن الأدب واللغة ما بعد الكولونيالية. أما النقد والنظرية ما بعد الكولونيالية، فيظهران بسبب عجز نظيريهما الأوروبيين، عن التعامل بصورة وافية مع تعقيدات الكتابة ما بعد الكولونيالية، ومصادرها الثقافية المتنوعة. سيما أن هذه النظريات الأوروبية، تنمّ على تقاليدها الثقافية الخاصة، وإن تخفت خلف أفكار زائفة عن «الكونية»، بل إن الممارسات الكتابية ما بعد الكولونيالية، تضع تحت طائلة الشك والمساءلة، كل ما تقدّمه النظرية الأوروبية عن الأسلوب والنوع، وكونية اللغة وأنظمة المعرفة والقيمة، دون أن تدعو في أغلب الأحيان، إلى

---

(1) إيمي سيزار: دفتر عودة إلى مسقط الرأس، ترجمة أحمد الطويل، ضمن كتاب أبحاث في التاريخ والأدب، مرجع سابق، ص 130.

(2) إيمي سيزار: خطاب الاستعمار، ص 28.

الانغلاق أو الخصوصية أو السلفية، وإنما إلى الاختلاف والتنوع والهجنة، وسواهما من المفردات التي أشاعتها النظرية ما بعد الكولونيالية.

إن الاستعمار الأوروبي في دفعه العالم الكولونيالي، إلى هوامش تجربة المركز، قد دفع الوعي إلى أبعد من الحد، الذي يمكن فيه قبول المركزية الأوروبية الأحادية، في كل مجالات الفكر دون مساءلة أو شك، وبعبارة أخرى فإن العملية الإقصائية، التي أفلحت في البداية في تهميش العالم الكولونيالي، قد انقلبت على نفسها وراحت تدفع هذا العالم، إلى مواقع يمكن النظر منه إلى كل تجربة، على أنها غير متمركزة، ومتعددة ومتنوعة وهجينة، وإذ غدت الهامشية مصدراً لا يضاهي للطاقة المبدعة. وإذا ما كان الدافع تجاه التعدد واللاتمركز حاضراً على الدوام، في تاريخ الفكر الأوروبي، إلا أن وضعية المجتمعات والثقافات المهمشة، قد مكّنتها من بلوغ ذلك على نحو مباشر وأشد قوة. ولعل أرفع ميزة تزين التابع حين ينهض، هي ألا يكتفي بتكرار صورة السيد وسيرته.

الفصل الثالث

النقد الثقافي.. وفلسفة النسوية
وما بعد النسوية

ظهر النقد النسوي منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، فهو فرع من النقد الثقافي الذي يركّز على المسائل النسوية، وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة. وينشغل النقد النسوي على مستوى واضح. بالمسائل المرتبطة بالجنوسة على سبيل المثال، وقد قام بعض النقاد بدراسة الطرائق التي تشكّلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام، كما اهتمّوا بأمور من مثل عدد النساء مقارنة بالرجال، في النصوص المعروضة في وسائل الإعلام الجماهيرية، وبدور المرأة في النصوص الدرامية، وبالاستغلال الجنسي لجسد المرأة، واهتموا أيضاً بالمسائل المرتبطة بذلك، مثل النظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات، الموجهة بالدرجة الأولى مباشرة للمرأة، مثل الروايات العاطفية والمسلسلات، وبالكيفية التي قدّمت بها المرأة في مثل هذه الأنواع الأدبية، حيث تبيّن أن أصحاب النقد النسوي، يركّزون على: دور المرأة الذي تلعبه في النصوص ودورها في الحياة اليومية، وعلى استغلال المرأة بوصفها موضوعاً جنسياً، وعلى سيطرة الرجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسية، وغيرها، وعلى وعي النساء من حيث ارتباطه بحياتهن.

وقد أكّد عدد من أصحاب النظرية النسوية، على أن العديد من المجتمعات هي مجتمعات أبوية، يدور المدار فيها حول القوة الذكورية والمنهج الذكوري في رؤية العالم، وتوجيه العلم، كما أكدوا على مضمون التحليلات لأدوار المرأة في وسائل الإعلام لم يكن كافياً، لأنهم لم يقدموا الموقف الفلسفي للمرأة، وذلك يعني أنهم يتعاملون فحسب، مع السيطرة والاستغلال. وقد حملت بعض مفكرات النقد الثقافي على الموضوعية المفترضة لأبحاث العلوم الاجتماعية التقليدية، ونتاج

المعرفة في العلوم الاجتماعية، حيث أكدن على أنها منحازة، لأنها لم تأخذ في اعتبارها الخبرات الذاتية للمرأة. كما أكد العديد من أصحاب النقد النسوي أن مناهج العلوم الاجتماعية مناهج ذكورية ومنحازة بأساليب مختلفة، مما يؤدّي على نحو نهائي إلى المحافظة على الوضع كما هو، وعلى استمرار سيطرة الرجل.

النقد النسوي.. الإشكالية والمصطلح

يميّز الناقد المقارني «إدوارد سعيد» في مصطلح هذا النوع من النقد الجديد بين أمرين: فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي. أما الأدب الذي يعبّر عن موقف محدّد عقائدي، ينبع من التعلق بما به يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسمّيه أدباً أنثوياً موازياً. وهكذا يتحدث عن «النقد الأنثوي»، وعن الحركات الأنثوية. وما يعنيه هذا التمييز، هو أن النقد الأنوثي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج امرأة/ أنثى تحديداً، موازياً للأدب الذي يكتبه الرجل[1].

غير أن استعمال مصطلح «النقد النسوي» أكثر شيوعاً في الكتابات، التي تتناول قضايا المرأة بالبحث والدراسة بأقلام المرأة. وهذا المصطلح نجده سائداً في النصوص الفرنسية على العموم، بينما الإنكليزية تفضل مصطلح «الأنثى». ينطلق مصطلح النقد النسوي «تحليل النصوص الأدبية من وجهة نظر المرأة» من الدفاع عن قضية المرأة وحقوقها. لذلك ينظر إلى النصوص التي تكتبها من هذه الزاوية[2].

وهكذا نجد مصطلح النقد النسوي مصطلحاً غامضاً وغير محدّد، فماذا يعني؟ هل يعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم النقد الأدبي الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟[3].

---

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1998، ص 52، 53.

(2) كريتيان ماكورد: النقد النسوي، عناصر إشكالية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 186، 1977، ص 619.

(3) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة، 1996، ص 181.

وقد نشأ هذا الصنف من النقد الأدبي في منتصف القرن العشرين بأميركا في نطاق الحركة النسوية المطالبة بالمساواة، وعرف رواجاً كبيراً في كندا، ثم تحوّل إلى فرنسا في السبعينات، فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه، وظهرت دراسات عديدة تطبّقه[1].

لا شك أن موضوع الإبداع النسائي، يطرح لأنه يشكّل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ الأدبي والفني في العالم بأسره، وليس لدينا وحدنا نحن العرب. ولهذا لا يوجد مصطلح مقابل للإبداع النسائي، أي إبداع رجالي. غير أن هذه الظاهرة التي كانت تبدو استثنائية وغريبة حتى القرن التاسع عشر في كل الثقافات، غدت مألوفة في القرن العشرين، الذي أبرز من النساء المبدعات في الأدب والفن وكل حقول المعرفة، ما يفوق بكثير عدد من برزن في تاريخ البشرية بأسره. وقد أكد القرن العشرون، الذي قطعت فيه المرأة في ثقافات عديدة وفي الغرب خصوصاً، شوطاً بعيداً في طريق نيل حريتها وتحقيق استقلالها، ومشاركتها الفعلية البناءة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية، أكد أن تقصير المرأة في العصور السابقة في مجالات الإبداع لم يكن بسبب قصور ذهني أو ضعف جسدي، كما كان شائعاً القول في الماضي. لقد كان تقصير المرأة في الإسهام في وجوه الحياة العلمية والعملية: إدراكاً وإبداعاً، بسبب ما تعرّضت له عبر القرون من قهر نفسي وقمع فكري واستغلال جسدي، وما فرض عليها من حياة ضحلة، خارج رحاب المعرفة والحياة الاجتماعية والاقتصادية[2].

وها هي ذي قضية تحرير المرأة في المجتمعات البطريكية، والبطريكية المحدثة، تدخل في سجالات التفكيكية وما بعد الحداثة، في نقد النزعات التمركزية الذكورية، ونقضها في المجتمعات المعاصرة. فإن قضية تحرير المرأة تختلط فيها النزعة الإنسانية، التي تجد فيها المرأة نموذج الإنسان المتكامل عقلاً وروحاً وجسداً. ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينات في القرن العشرين،

---

(1) سعاد عبد العزيز المانع: النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية، العدد 32، 1977، ص 72.

(2) ريتا عوض: النظرة الجنسية إلى الأدب، مجلة العربي، العدد 541، ديسمبر 2003، ص 72.

واعتمد على حركات المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. فلقد برز العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهمن هذه المنظومات وطوّرن أدوات نقدية خاصة بهن، لتفكيكها ودحضها وفضح مراكز وعلاقات القوة المؤسسية لها، والتي تكشف تحيزاً واضحاً للرجل وتهمش إن لم تستثني المرأة.

أما في فرنسا فقد تزعّمت الحركة «سيمون دي بوفوار»، حينما أصرّت على أن تعريف المرأة وهويتها تنبع دائماً من ارتباط المرأة بالرجل، فتصبح المرأة آخر (موضوعاً ومادة) يتّسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتاً سمتها الهيمنة والرفعة والأهمية. لقد وضعت دي بوفوار في كتابها «الجنس الآخر» وبوضوح بالغ القضايا الأساسية في النقد النسوي المعاصر، وتوثق موضوع جدلها باطلاع واسع[1].

ومأثرة «نوتردام دو سارتر» كما كانت تلقب في حينه «دو بوفوار»، أنها أخذت مقولة رفيقها جان بول سارتر الوجودية في تصورها للكائن الإنساني كونه مشروع حرية، ومشروع كينونة، وطوّرته في تأكيدها على تعالي الإنسان كإنسان، كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل. وترى دو بوفوار أن حبس المرأة في خانات الأم والزوجة والحبيبة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط «سعادتها»، وإنما حريتها وكرامتها، يعني جعل الرجل كائناً غير جوهري، غير فاعل دونياً وامتثالياً، مقابل الرجل الكائن المتجوهر العلوي المتعالي. فالمرأة هي «الآخر» متمثلة في الآخر الجوهري، في مقابل «الذات» الرجل، في حالة صراعية بين الذات، والذات الأخرى التي تسعى إلى مصادرة غيرية الآخر. وإذا كانت سيمون دو بوفوار قد انطلقت من «الأنثى»، فقد انتهت بالمرأة الإنسان، التي تقترن فيها الطبيعة الإنسانية، بالطبيعة النسائية، وذلك بعكس النظرية النسوية التي تنطلق من الإنسان «الأنثى»، ككائن جوهري متعالٍ على الذكر في نظرة نسوية تمركزية مضادة[2].

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 223.

(2) جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت، 2001، ص 237.

لقد انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا عن أحداث 1968، أي عن حركة الطلاب، التي كانت تمرداً على سلطة الأب السياسي، واحتجاجاً عارماً كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبوي. وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من «دريدا» و«لاكان»، فاستلهمت عمل الأول منها في «التفكيك»، من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معمولها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه. وهو ما تمثله حركة النقد النسائي؛ ورأت فيه أسلوباً ناجحاً يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، وتصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية.

وإلى جانب ذلك، فقد رأت عمل الثاني؛ أي جاك لاكان، ما يشكل أساساً مهماً لدعم الأنثوية، وهو ما يتجلّى في إقامته لها على أساس غير بيولوجي. وعلى العموم فإن هذا التعارض الذي يقيمه لاكان بين الخيالي والرمزي، هو ما ستعيده الناقدة الأنثوية «جوليا كريستيفا» استثماره في عملها، وتقوم بتوظيفه داخل السياق الجديد على نحو خاص. ومن هنا كانت كريستيفا تقرنه بالهامشي، وتنسبه إلى ما يوازي خيالي «لاكان»، وكانت هيلين سيسكو ترتدّ به إلى خارج مناطق الهيمنة النظرية، وتشير إلى قيامه خارج المطلقات المؤسسة، أي بين ثغراتها المظللة بقانون الأب[1].

من النصوص النسوية المبكرة والمثيرة جداً عمل ماري إيلمان «التفكير بالمرأة» الصادر عام 1968. وهي تنتمي إلى الطور السياسي الأول من تطور الحركة التنسوية الحديثة، لكنها تستبق التطورات اللاحقة. وتهاجم «النقد الذكوري» هجوماً ذكياً، وتهزأ من فكرة «ولتر بيتر» اللامعقولة عن الرجولية في الفن، التي عرّفها بأنها التصنع الواعي تماماً، وتماسك الحدس والغرض، وروح التأليف في مقابل غير التماسك أدبياً، وما هو جاهز لملء الفراغات، وفي مقابل الهستيري والعمال العشوائية. وعلى عكس شوالتر فإن إيلمان لا تميل إلى إقران

(1) وفيق سليطن: خطاب الأنوثة، مجلة تايكي، عدد خاص بالفكر النسوي، العدد 12، 2003، ص 261.

الكتابة النسوية بالتجربة النسوية، بل تربطها بأساليب أدبية معينة. وترى أن الكاتبات غالباً ما يؤسسن منظوراً مختلفاً اختلافاً تدميرياً، بفهم حدية الأحكام وثبات البؤرة.

وتختزل روايات إيفي «كومبتون بيرنيت»وجهات نظر معينة إلى ملاحظات هامشية منكرية، أن يكون فيها أحكام ذكورية. وغالباً ما ينتج هذا النمط من الكتابة تأثيراً ذا احتقان هزلي، يتبنّى أسلوب الكتابة الأنثوية. فماري ماكارثي تكتب بترخص كبير، وشارلوت برونتي بالتزام بالغ ومعاناة جادة، لكن هذه الحذلقة الأسلوبية المتلفة، التي تؤثرها إيلمان يمكن العثور عليها عند أوسكار وايلد، وقد يمكن أن نضيف جو أورتون، اللذين لا يتزمتان في تناول الجنس. تلفت إيلمان الانتباه إلى عمل جين باولز «سيدتان جادتان» صادر عام 1943، فالرواية اكتشاف مبكر جميل للتدمير النسوي للقيم الذكورية. لا يمكن إلا لروائية أن تأثر هذا الثأر الفظيع من وقار الرجل وروحه التركيبية. وتستخدم باولز أبطالها للكشف عن وعي نسوي ونظام قيمة، وهن منجذبات إلى المحرم لأنه يتحدّى السلطة الذكورية، ويبحثن بجذل وانعتاق عن السعادة والاطمئنان الداخلي. تشير «سيدتان جادتان» إلى نقد نسوي يتجاوز الجدل الجاف، لكنه يقوض القيم والنماذج الذكورية جميعاً[1].

وتعتبر سنة 1969 بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها، لكن هذا النقد في العالم الغربي لا يتبع نظرية أو إجرائية محددة، وإنما تتسم ممارسته بتعدد وجهات النظر ونقاط الانطلاق وتنوعها. كما أنه يفيد من النظرية النفسية السيكولوجية والماركسية ونظريات ما بعد البنيوية عموماً. وعلى الرغم من نـزعة التعدد هذه إلا أن هناك مفاهيم معينة تجمع هذا الشتات، أهمها عامل الاختلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبية وشكلها ومحتواها أوتحليلها وتقييمها. وفي أوائل السبعينات حصل عدول نحو نبرة أكثر غضباً في روايات بنيلوب مورتيمر، وموريل سبارك، ودوريس لسنغ.

ومع هذا يمكن القول إنه في السبعينات من القرن العشرين، بدأت تتبلور

---

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، بيروت، 1999، ص 201، 202.

قراءات نقدية نسائية تتعامل مع ما كتبه الرجال عن النساء عامة من وجهة نظر نسائية. وقد انصبّت هذه الدراسات على البحث في النصوص، التي كتبتها المرأة ومدى تأثر هذه النصوص، وتشكل الصور الدرامية للمرأة فيها بالقيم والمعايير الأبوية. كما بحثت العديد من الكاتبات الفرنسيات مثل: هيلين سيسكو، ولويس إيرغراي، وجوليا كريستيفا. والبريطانيات مثل توريل موي، وإيلين شولتر، وكيت ميليت. فيما إذا كانت هناك خصوصية للكتابة النسائية تميّزها عن كتابة الرجل. في الطور الأول من أطوار الكتابة النسوية الحديثة في الأدب (كيت جرمين غرين، ماري إيلمان) غالباً ما كان التركيز سياسياً محضاً، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر الغضب من الظلم، وكن ملتزمات بطرح قضية الإدراك السياسي لاضطهاد الرجال النساء.

كما أنه في فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، بلورت العديد من النساء الباحثات مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية، التي بدأت تتبلور في عصور النهضة والتنوير والحداثة، بفرض التشكيك بها وهدم الفرضيات التي قامت عليها، لكونها مغرقة في ذكوريتها واستثنائها للآخر. ذلك الأمر الذي قد لا يقتصر على المرأة فقط وإنما الأضعف في أيٍّ كان في الميزان. ففي العالم الغربي وبالتحديد في بريطانيا، قامت النساء بالحديث أولاً عن معاناتهن الخاصة، والأدوار المختلفة التي فرضها المجتمع والعرق والعادات والتقاليد والموروث الثقافي عليهن لكونهن نساء. وتم العرض لهذه التجارب والمعاناة من خلال التجمعات النسائية والحركة النسائية.

ساهمت المرأة السوداء في الخطاب النسائي العالمي، فالمرأة الزنجية تأثّرت بلا شك بالفكر الماركسي والاشتراكي، إلا أنها لم تبقَ أسيرة هذه الأنماط الفكرية، فطوّرت مفاهيمها الخاصة بها، فيما يتعلق بقضايا الأمومة والأرض والحرية وغيرها، وسعت جاهدة إلى ربط المفاهيم بالتجربة التاريخية، والتي كان محورها صراع المرأة السوداء ضد سيطرة الرجل الأبيض والمرأة البيضاء على حدٍّ سواء.

مما لاشك فيه الآن أن مساهمات المرأة عموماً في مناهج الفكر الإنساني، لعبت دوراً لا يستهان به في إعادة رسم الخارطة الثقافية للعالم. فإنجازاتها في مجال الدراسات اللغوية والنقدية والعلمية وغيرها من المجالات، أعطت بعداً أخلاقياً شاملاً للعديد من الخطابات السائدة، إما عن طريق الإضافة لها أو

تفكيكها أو دحضها، فتناولت قضايا الاختلاف الثقافي والعرقي والجنسي والديني بغاية من الحساسية. فعلى سبيل المثال قامت بعض الكاتبات كسوزان هيكمان، وسبيثال في عدد من دراساتهن إلى حثّ النساء الكاتبات على احترم الخصوصية الثقافية والحضارية، التي تميّز مجموعة من النساء في حيز جغرافي خاص عن غيرها في حيز جغرافي آخر.

والكثير من كتابات ما بعد الاستعمار استفادت من المناهج الفكرية النسائية، لتناول مشكلة الآخر المسلوب بعمق وشمولية، ولفضح الازدواجية في خطابات مراكز القوة. ومثل هذه الدراسات بدأت حالياً في التأثير على كتابات العديد من النساء، بما فيهن العربيات، نجد مثلاً «مي يماني» تحرر كتاباً بعنوان «الإسلام والنسوية»، والذي يتعامل مع قضايا المرأة العربية بمنظور، يعكس وعياً بأهمية الخطاب الديني ودوره في التأثير بقضايا المرأة[1].

يتفحّص كتاب إيلين شوالتر «أدبهن المستقبل» الصادر عام 1977، الروائيات البريطانيات منذ الأخوات برونتي من وجهة نظر تجربة النساء. وتستخلص أنه بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو خيال نسوي فطري، فإن هناك فرقاً عميقاً بين كتابة النساء وكتابة الرجال، وإن تراثاً بكامله من الكتابة قد أهمله النقاد الذكور: «إن القارة الضائعة للموروث النسوي، قد طلعت فجأة مثل الأطلس من بحر الأدب الإنكليزي».

الخطاب النسوي.. الوعي الجديد

وبعد هذه الجولة في المفهوم والمصطلح/الخطاب النسوي في الثقافة الغربية، نستنتج قيمة وعي المرأة وقدراتها وأثره في تغيير الأفكار السائدة بطريق مباشر أو غير مباشر، سواء بمشاركتها في فعل الكتابة أو بتأثيرها في الرجل الكاتب، لينهض معها في تحريك الرأي العام، ولذا بدأت النسوية كمفهوم سياسي ومطلب اجتماعي «يعتمد على مقدمتين أساسيتين، الأولى تشير إلى التفاوت في الجنس هو أساس اللامساواة البنيوية بين النساء والرجال، والتي تعاني النساء بسببها من الظلم الاجتماعي المنهجي، وتشير المقدمة الثانية إلى أن

---

(1) حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، مجلة تايكي، العدد 12، ص 23.

المساواة بين الجنسين، ليست بالضرورة البيولوجية، ولكن خلقتها البنية الثقافية للاختلاف في الجنس، وهذا المفهوم يزود النسوية ببرنامجها المزدوج، فهم الآليات الاجتماعية والسيكولوجية، التي تشكّل وتؤيّد اللامساواة، والسعي بالتالي لتغيير تلك الآليات. وهذا السؤال المحوري كيف نوازن بين النسوية كقضية فكرية سياسية، والتي تعود إلى قرابة القرن السابع عشر، وبين النسوية كقضية أدبية فنية، ويمكن التأريخ لها في أواخر الستينات»[1].

وجوابه هو أن القضية الفكرية والسياسية والاجتماعية، تعدّ إرهاصات ضرورية ومهمة، للوصول إلى الخصوصية الجمالية، والاستقلال الفني للإبداع الأنثوي. دون أن نغفل دور الأدب كرسالة لغوية فكرية في الدفاع عن قضايا المرأة، والتعبير عن اهتماماتها. ومن ثم في كسر الحواجز الثقافية والإيديولوجية المعرقلة لتقدمها، وهذا تفسير رجوعنا على أصول النسوية كفكر وحركة سياسية لإثبات علاقتها بوعي المرأة بذاتها وطاقاتها، وقدرتها على تأسيس فهم مغاير لمفاهيم الهيمنة والسيادة، التي تسعى لاغتيال زيادة الأنثى في تاريخ الفكر الإنساني، واخترنا نماذج مختلفة لمفكرين وفلاسفة من القديم والحديث كدليل على هذا الطرح، حتى لا ندخل في سجالات دفاعية عقيمة بدون تأسيس ولا منطق، وكل قصدنا من عرض الصور والنماذج، هو إظهار تبلور الفكر النسوي شيئاً فشيئاً، حتى وصل إلى مرحلة انفصال المجال النقدي عن السياسية والإيديولوجية.

جاء مشروع النقد النسوي كمرحلة مهمة في النضال السياسي والفكري، ويمكن اعتباره كتتويج لكل المراحل السابقة، «وبعض ناقدات الحركة النسائية لا يرغب في تبنّي نظرية على الإطلاق لأسباب عدة، فالنظرية مذكرة دائماً بالمؤسسات الأكاديمية، بل تتضمّن صفات الفحولة، من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب، تجد ملاذها في مجال النظرية أكثر، مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية»[2].

(1) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، مرجع سابق، ص 6، 7.
(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 194.

وذلك نوع من التنصل من أي تبعية فكرية ورغبة في تأسيس مشروع نقدي، يصحّح مسار القراءة الرجالية لإبداعات المرأة، التي تعاني من التهميش والنظرة الدونية. وأهم خطوة تصحيح نظريات فرويد المشبعة بالتميز الجنسي، والداعية إلى أفكار الأنثى وأنشطتها، تدور حول فكرة حسد القضيب، والذي ردّت عليه الناقدة ماري ألمن في كتابها الموسوم بـ: «التفكر حول النساء» المنشور عام 1968، بمصطلح يثير السخرية والاستهزاء، هو (النقد القضيبي)، أي الذكوري، والشعور بالنقص لعدم امتلاك الفحولة، لأنها في نظرها ونظر ثقافة المجتمع هي الكمال والأنوثة نقص. وكان ردها بسخرية واضحة القوالب اللامعقولة لـ «النقد القضيبي»، التي يستعملها الناقد المذكور للتقليل من شأن الكاتبات، غير أن العمل المؤسس الأكثر تأثيراً، كان أطروحة الدكتوراه التي أنجزتها كايت ميليت، تحت عنوان «السياسة الجنسية»، والتي لم تكتفِ بوضع مخطط للنظرية الأبوية، وتحديد الفرق الهام بين الجنس البيولوجي، والجنس البسيكوثقافي[1].

إن المرأة تلغى هكذا من مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبّتها الوقائع والرموز، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة، لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل، إنه نظام موضوع ومؤطر حسب استراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام من خلال فعل الكتابة، لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها[2].

ولذلك تأرجحت الكتابات النسوية في التعبير عن معاناتها، وتأكيد حضورها الأدبي بلهجة استسلامية، من جهة تصور المرأة النمطية في الثقافة السائدة، صورة المرأة الضحية والمغلوبة على أمرها، ومن جهة أخرى صورة المرأة الثائرة الغضوب، التي تبحث عن هويتها، وخصوصياتها الجمالية بلهجة التحدي والثقة، لتحقيق قدر أعظم من العدالة[3].

---

(1) كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، دار الهدى، الجزائر، 2004، ص 214.

(2) محمد نور الدين أفاية: الهوية الاختلاف، ص 33.

(3) حسين مناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر، ص 246.

لقد استخدمت «سارة جامبل» في كتابها: «النسوية وما بعد النسوية»، النظريات الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق، هي: البيولوجي، واللغوي، والتحليل النفسي، الثقافي، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة، في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة الناقدة/الكاتبة. وقد طالبت بضرورة أن تعبّر المرأة عن كل ما لديها وما تحسّ به، وأكدت أن ما تكتبه المرأة، هو دائماً نسائي، لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصعوبة الوحيدة، تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي. أما هيلين سيسكو، فتؤكد أنه من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استحالة ستبقى، لأن هذه الممارسة لن تنتظر، وتحصر وتوضع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة[1].

ومن المعروف أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي، بدأت في عقد السبعينات من القرن الماضي. تعرف سارة جامبل في كتابها مفهوم الأنوثة، بأنه مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة، تمتثل لتصورات الرجل، عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر، الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة، على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً، أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد، الذي جعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها. وهذا المفهوم الذي تقدّمه سارة جامبل لمعنى الأنوثة، هو الذي حدا بها إلى أن تعنون كتابها بـ «النسوية وما بعد النسوية»، أي أنها تجد مصطلح النسوية، هو الأصح في التعبير عن هذه الكتابات النسوية وتوصيفها[2].

وكان الاتجاه الأميركي/الإنكليزي، يميّز بين الجنس والنوع، على اعتبار أن الجنس هو مسألة بيولوجية، والنوع كالأنوثة هو التصور اجتماعي. في حين التيار التحليل النفسي يقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان

(1) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 14.

(2) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 337.

تداخلا كبيراً. وتحدّد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح، يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات، مثل: إيجاري وسيسو، وجوليا كريستيفا. وقد رأينا أن هؤلاء الناقدات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والأنوثة مواضيع للذات تشكّلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط[1].

مسارات ومدارات تطور الخطاب النسوي

وإذا ذهبنا بعيداً في فكر الفلاسفة، لوجدنا في آرائهم صورة مشوهة للمرأة. وتكمن أهمية الحديث عن نظرة الإغريق إلى المرأة، باعتبارها خلقية أساسية ساهمت في تشكيل وعي الأنثى، ورغبتها في تغيير الرواسب الثقافية المهيمنة على ذاتها وشخصيتها. فهذا الفكر «الوثني الإثيني» يكن للمرأة كراهية واحتقاراً، ويضعها في مرتبة ما بين الرجال والعبيد؛ وظهر هذا في تفكير أفلاطون وأرسطو، حيث النساء في حالة أفلاطون، يلعبن دوراً ثانوياً جداً، وعند أرسطو مستبعدات تماماً من مجالات الحياة العامة، فقد وجدت النساء فقط بهدف المحافظة على استقرار الأسرة وأمانها، وإنجاب الورثة الشرعيين وتربيتهم[2].

ومن ذلك يمكن تفسير كل التراكمات الفكرية المكرسة لدونية المرأة، واختزال دورها وتقليص عطائها النوعي، في الإبداع والثقافة، وأيضاً «تمنع عنها إمكانيات النماء والعطاء فقط، لأنها امرأة حتى بدت الحياة حق للرجال وواجب على المرأة»[3].

وظلت الأنثى تدفع ضريبة الأنوثة، دون أن يكون لها حق مناقشة الأمر قبوله أو رفضه، كحتمية بيولوجية لصيقة بها من بدايات التفكير الإنساني. وهو تفكير يشكل سيادة الذكور وهيمنتها، أو يعزّز تسخير الأنوثة وإخضاعها، وترتيبها في الدرجة الثانية، لتيسر انقيادهن وعدم خروجهن عن الدائرة المرسومة، «ويؤكد أرسطو أن النساء بالطبيعة أدنى من الرجال، ولهذا كان من الطبيعي أن يحكمن

(1) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 323.

(2) سوزان مولر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 3.

(3) يمنى الخولي: النسوية وفلسفة العلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص 28.

الرجال»[1].

وتتّضح معالم التحيز الذكوري ضد المرأة في التاريخ البشري، لتتحوّل إلى مبررات منطقية للبحث عن الكينونة المغيبة عن موقع الفعل، وتأخذ صوراً وأشكالاً مختلفة، للخروج من سمات لصقت بشخصيتها فهي المرأة الغواية، الشر، الخيانة والغدر ويتجلّى ذلك في خلفية الأساطير والخرافات، التي جاءت برسم مشوّه لصورة المرأة. صورة الحذر والحيطة من غدرها وشرها، وظلت تحت سيطرة هذه التهمة، والتي استملتها الثقافة الذكورية، في صور الإبداع والفن كصورة نمطية للمرأة الفتنة الغاوية. وتعكس الأساطير مرحلة عدم الثقة بين الجنسين، حيث بدأ الرجل يصارع في سبيل السلطة المطلقة، وبدأت النساء تقاوم ترفض وتعتزل، وتشكّل تجمعات مستقلة تغذي داخل قاطنيها عاطفة كره الرجال، وتمعن في تحير الأنثى وتصويرها على أنها أصل الغواية[2].

اصطبغت تجليات المؤنث قي الفكر الإنساني القديم، بصبغة الحطّ من شأن المرأة، وتهميش دورها بل جعلها من المقتنيات والمتاع. وهكذا ظلت فكرة دونية الأنثى وتدنّي منزلتها الغالبة مسيطرة، والتي شكّلت موروثاً راسخاً ومتداولاً جيلاً بعد جيل، مما دفع إلى محاولة زعزعتها بالتشكيك في حقيقتها، وكانت الرغبة النسوية متأججة لخلق أطر أخرى تنصف شخصيتها، وتعيد لها القدرة على القدرة على الدفاع عن وجودها المستقل، الذي اختزلته القوة الذكورية في عالم الأشياء، ويستمدّ التبرير الاجتماعي الذكوري قوته الخاصة، من أنه يراكم ويكثف عمليتين، ويضفي المشروعية على علاقة سيطرة بأن ينقشها بطبيعة بيولوجية، هي ذاتها عبارة عن بناء اجتماعي مكتسب للصبغة الطبيعية[3].

ما دامت الأنوثة مرتبطة أصلاً بالطبيعة البيولوجية الموسومة بالنقص والضعف، فهي الهامش والملحق الإضافي في الفكر الإنساني القديم. أما إذا حالنا معرفة بوادر ظهور النسوية في الفكر الغربي الحديث، لا بد من الحديث

---

(1) حسين مناصرة: وعي الذكورة الأنوثة، فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد 66، 2005، ص 182.

(2) محي الدين اللاذقاني: الأنثى مصباح الكون، أوديسيا النساء بين الحراك والحرملك، مكتبة مدبولي، 2002، ص 21.

(3) بيير بورديو: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث، 2001، ص 31.

عن الخلفية المعرفية السائدة في ذلك العهد، والتي تعدّ امتداداً لتراث أبوي البطريركي. فهذا جان جاك روسو، صاحب الأفكار التحررية والعقد الاجتماعي، يسير في معاملته للمرأة على نهج فلسفة أرسطو المحقرة للمرأة والمنقصة من قيمتها، فهي في نظره المصدر الأول لشرور العالم، وبالتالي كان عقابها هو إخضاعها لسلطة الرجل، بسبب افتقارها وحاجتها إلى هذا الخضوع والركون، ويتحدّد دورها من حيث التحديد الوظيفي في الدور البيولوجي، الجنس والتوالد وقدرتها مقتصرة على وظيفتها المحدودة، وهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي ولا التفكير العقلي، في حين يستأثر الرجل بهذه القدرة والملكة[1].

وكان له ذلك من أجل نشر هيمنته على الفكر والثقافة ردحاً من الزمن، ولهذا قامت النسوية من أجل «تحدي الأساس الذكوري بعمقه الزمني وتحدي الفكر الفلسفي، الذي نظر إلى العقل على أنه له قيمة أكبر من الجسد، في الوقت الذي ربط فيه الفلاسفة الجسد والطبيعة العقلانية، وبين المرأة مما ترتب عليه إقصاء النساء عن الفلسفة، باعتبار هذه الأخيرة تتناول الموضوعات الجادة، التي لا تقدر عليها النساء على حد زعمهم»[2].

إن الحركة النسوية صفحتها من أكثر صفحات التاريخ مجهولية وخفاء. وهذا مع أنها توافقت زمنياً مع حركات تاريخية كبرى، أتاحت للنساء فرصة التعبير عن أنفسهن وإحراز بعض الانتصارات. وهكذا كان لا بد من انتظار الثورة الفرنسية حتى ترتسم المعالم الأولى لبداية الحركة: ففي فرنسا أخذ كوندورسيه، وهو فيلسوف مناصر للمرأة على عاتقه في مؤلفه «قبول النساء في حقوق المواطنية»، مهمة إثبات أن الرجال قد انتهكوا المساواة في الحقوق بحرمانهم بكل طمأنينة وهدوء بال نصف النوع البشري من حق المشاركة في رسم القوانين. وطالب للنساء بالمساواة السياسية التامة والكاملة.

وفي الفترة نفسها خاضت «أولمب دي غوج»، وهي «ممثلة، امرأة طموح» نضالاً لا هوادة فيه بالكلام وبريشة سكرتيرياتها اللائي وضعن بإملائها «إعلان

(1) سوزان مولر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، ص 121، 122.

(2) عطيات أبو السعود: نيتشه والنزعة الأنثوية، مجلة فصول للنقد الأدبي، العدد 65، خريف 2004، وشتاء 2005، ص 37، 38.

حقوق المرأة والمواطنة». وبسرعة كبيرة ومنذ 1793 قرّرت الجمعية التأسيسية، المتأثرة بكتابات عدو المرأة «روسو»، إغلاق جميع النوادي النسائية، وأمرت النساء بلزوم بيوتهن. وانتقلت الشعلة إلى إنكلترا، حيث حاولت «ماري ولستونكرافت» أن تقنع أبناء جلدتها بأن أفكار الثورة الفرنسية، تنطبق على النساء كذلك. وفي إنكلترا تحديداً، في مطلع القرن التاسع عشر، اتسع نطاق الحركة النسوية مع النضال الأخاذ الذي خاضت غماره نخبة من النساء.

أما الولايات المتحدة الأميركية، البلد الجديد، فقد كانت فيه النساء أكثر حرية مما في أوروبا، وقد شاركت مجموعة من النساء في لندن في مؤتمر دولي مناهض للرق. وعند عودتهن إلى أميركا، صرن يربطن بين المعارك في سبيل تحرر السود والمعارك في سبيل تحرر المرأة. وهكذا برز في الحركة النسوية الكثير من العاملات، يؤكدن تمسكهن بالمبادئ الاشتراكية؛ وأشهر الأمثلة على ذلك يتمثل في «لويزا ميشيل»، المعلمة، التي كانت تقف من حيث الوضع الاجتماعي على جسر ما بين المرأة العاملة والمرأة البرجوازية[1].

وبما أن الفكر النسوي ليس رهين النظريات وشطحات الأفكار، بل كان استجابة طبيعية للضغط الاجتماعي، ورد فعل عن التهميش المفروض عليها، وظهر أن بشائر النسوية قد ظهرت مع تفجر الثورة الفرنسية، بما حملت من تغيير في موازين العلاقات بشعارها (الحرية، الإخاء، المساواة)، فتفطّنت المرأة للبحث عن حقوقها الضائعة بفكرها، وإبعادها الموسوم بالنقص والضعف. وأول نص يعبّر عن قضايا المرأة ظهر في سنة 1872 دافع عن حقوق المرأة لماري ولستونكرفت، ويظهر أن زواجها بالفيلسوف «وليام جدوين»، ساهم في إطلاق سراح بنات أفكارها، لمساجلة تقاليد راسخة، ومهيمنة على الفكر والثقافة والإبداع، وهي أم الأديبة ماري زوجة الشاعر شلي، صاحب رواية (فرانكشتين)، وهي في مجال الخيال العلمي. وأيضاً كتبت مقدمة وهوامش على مجموعة الأعمال الكاملة لزوجها شلي، وتعدّ أهم مبدأ سعت إليه ماري ولستونكرفت (الوالدة) في مقالها عن حقوق المرأة، لتعويضه هو مبدأ دونية المرأة، لوقوعها

(1) آني وآن جاكلين: قضية النساء، ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 90، 91.

تحت سيطرة الحتمية البيولوجية(1).

كان المقال الذي كتبته ماري ولستونكرفت بمثابة رد وانتقاد لأفكار جان جاك روسو، الذي قضى على المرأة بالحرمان من أي مجال للتثقيف والتعليم، بحكم النظام الطبيعي الذي فرض على المرأة الخضوع لسيادة وسلطة الرجل، بدعوتها لتحرير طاقة المرأة الخلاقة، بإعطائها الفرصة للتعليم مثلها مثل الرجل، لإثبات قدرتها على الفهم والإنتاج الفكري والأدبي. ومعظم المنظرين للنسوية الغربية، يؤكدون أن فكرة إلغاء تبعية المرأة للرجل، وتعزيز مطالبها الإنسانية المشروعة في نيل حقوقها الكاملة، تبلورت بشكل ملفت على يد الفيلسوف جون ستيوارت مل في أواسط القرن التاسع عشر في كتابه (استبعاد المرأة)، وشن حملات شعواء في جريدة (وستنمر ريفو) على المبدأ الفاسد، الذي تنتظم وفقه العلاقات الاجتماعية، أي خضوع طرف للطرف الآخر، ودعا لضرورة تغييره، ليصل محله مبدأ المساواة وتكافؤ الفرص، ويمكن التسليم أن أفكار النسوية، قد وجدت دعم التفكير الليبرالي الموسوم بالحرية والعدالة(2).

وفي هذا الجو أصبحت للمرأة فرصاً للخروج من المنزل، فسقطت مغالطة النقص البيولوجي الملازم لها، فتعلمت المرأة وخاضت غمار الفكر، لمناقشة قضاياها، و«لا نستطيع أن نتجاهل التأثير المباشر على أفكار (مل) عن النساء، الذي مارسته عليه الحلقات الثقافية التي كان يشترك فيها، ونساء موهوبات وذكيات ومثقفات منتجات». وأهم من في الحلقة الكتبة والمفكرة هاربت تايلور، التي أغرم بها وبأفكارها عشرين سنة، وتزوجها بعد وفاة زوجها السابق، وتعدّ أبرز رائدات التنظير النسوية الليبرالية والنسوية عموماً(3).

والفيلسوف الألماني «نيتشه» لا يختلف عن روسو، بل يعدّ صورة للفكر والثقافة والمتشبعة، باستصغار كل ما هو أنثوي، ويحاول تحليل الطبيعة الأنثوية في كتاباته، حيث يرى أن المرأة لا تحب الرجل لذاته، بل تحب الأمومة فهو وسيلة والغاية هو الحصول على الكفل، معناه أن حل اللغز هو أن تصير المرأة

(1) يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، ص 18.
(2) سوزان مولر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، ص 122، 123.
(3) يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلم، ص 227، 229.

أماً، فهو يعمل على حصر الطبيعة الأنثوية في المهمة البيولوجية، وصرفها عن أي تفكير وإنتاج فكري، بل يجعلها مجرد تابع وموافق لطبيعته وإرادته. ومن ثم كان أكبر دافع لبروز أفكار نسوية، تطالب بتعديل هذه العلاقة على أساس المساواة والعدل.

ويمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل أو أطوار:

الأول هو «الطور المؤنث» (1840 - 1880). ويتضمّن إليزابيت غاسكل وجورج إليوت. كانت الكاتبات النساء يقلدن ويمتصصن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة، التي كانت تتطلب من الكاتبات أن يبقين نساء محتشمات، وكانت الحلقة العائلية والاجتماعية المباشرة أبرز وجوه عملهن، كن يعانين من الإحساس بذنب الالتزام الأناني للتأليف، ويقبلن ببعض القيود في التعبير، متجنبات الفضاضة والجنون. لكن نزعم أنه حتى الكاتبة المتطهرة إلى حدٍّ ما جورج إليوت، قد أفلحت في تحقيق قدر مناسب من المجون في «طاحونة على النهر». وعلى أية حال لم تكن الفظاظة والمجون مقبولة أصلاً في كتابات الرجال، وكان على جدل هاردي في «تس سليلة دوبرفيل» أن يلجأ إلى الاقتباس والخيال لتثميل النزوع الجنسي عند البطلة[1].

يشمل الطور النسوي (1880 - 1920) كاتبات مثل إليزابيت روبنز، وأوليف شراينر، وروزا لوكسمبورغ. وفيه طالبت النسوة الراديكاليات بيوتيبات أمازونية منفصلة، ومساواة تعطي حق المرأة في الاقتراع والتصويت. ولئن ظهرت أصوات أدبية نسائية قليلة في بريطانيا في القرن السابع عشر، فقد كانت أولئك الكاتبات عرضة لسخرية الرجال وتهجمهم. تلك الحقائق التاريخية المريرة، وذلك الوعي بالحرمان التاريخي، الذي عانته المرأة دهراً طويلاً، جعل الحركة النقدية النسوية الحديثة أكثر تشدداً في موقفها، المؤكد وجود اختلافات أساسية بين إبداع المرأة وإبداع الرجل.

ومن الجدير بالذكر أن مطالبة المرأة بحقوقها، سواء داخل حدود البيت وضمن العلاقات الأسرية أو الخارجة، بما في ذلك حقها في العمل والانخراط في العمل السياسي بكافة أوجهه بدأ في نهاية القرن التاسع عشر. بل إن مطالبة

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 197، 198.

المرأة بحقها في التعليم والحياة الكريمة وحرية الاختيار، بدأت قبل هذا، وبالتحديد في نهايات القرن الثامن عشر عندما قامت «ماري وول ستونكروفت»، بنشر كتابها الدفاع عن حقوق المرأة(1).

أما «روزا لوكسمبورغ» فقد كانت كاتبة ومفكرة وخطيبة، وكان التفوق سلاحها، الذي تمرّدت به حتى لا تكون كمّاً مهملاً. كانت تجيد أربع لغات: الروسية، الألمانية، الفرنسية إلى جوار البولندية. بهذا الإصرار على تخطي المعوقات، وهذا التمرد على كافة أنواع الظلم، شقت فتاتنا طريقها وسط معارك النضال الصعب، وارتقت سلم الدراسة الأكاديمية، حتى حصلت على الدكتوراه في القانون والعلوم السياسية من جامعة زيورخ. وتصبح لأمد طويل واحدة من ألمع القادة الاشتراكيين، العضو الدائم في مكتب الأممية الثانية، التي تدخل في مناقشات حادة مع جان جوريس من فرنسا، وكاوتسكي من ألمانيا، ولينين من روسيا. وتحظى باحترام الجميع.

ولقد عاشت حتى اندلعت الثورة، إثر نداء منها وهي وراء جدران السجن، خاضت معاركها بالمداد والعرق حتى سقط القيصر وأعلنت الجمهورية. وهنا امتدت لها يد الغدر العسكرية فاغتالتها. لكن ظل عمال أوروبا وقادة الاشتراكية في العالم يذكرونها لسنوات طوال. كتب عنها الكثير، مع وضد، فلا توجد لغة من لغات العالم، ليس فيها مؤلف عنها ونصوص لها. وقد ظلت لسنين طويلة شخصية خلافية. أصرّ الكتّاب البلاشفة في العصر الستاليني، على اعتبارها خاطئة منحرفة. استعمل أعداء الشيوعية آراءها في الهجوم على اللينينية حتى أشرقت شمس الحقيقة، عندما جعلت جمهورية ألمانيا الديمقراطية من ذكرى اغتيالها مناسبة وطنية سنوية، يتذاكر فيها الشعب بكل فئاته، والمنظمات الحزبية على كافة المستويات، أقوالها وأعمالها ونضالها من أجل الحرية والعدالة والمساواة(2).

لقد ظهرت في هذا الطور ألكسندرا الروسية «ألكسندرا كولونتاي»، كانت امرأة متحررة بكل ما في الكلمة من معنى، علاوة على أنها مناضلة وكاتبة، ولم

---

(1) حنان إبراهيم: مساهمة النساء في تطوير مناهج الفكر، ص 19، 20.

(2) فاروق القاضي: روزا لوكسمبورغ، متمردة عظيمة، مجلة تايكي، العدد 12، الأردن، 2004، ص 75، 76.

تكن حياتها العاطفية مستقلة عن أفكارها السياسية. وقد حاولت أن تعيش كما تفكر، وحسب تصورها عن «المرأة الجديدة»، المرأة المنعتقة. وقد بذلت ما في وسعها كي لا تعطي المكانة الأولى في حياتها لشواغل قلبها. وكانت كامرأة في منتهى الجمال، مثقفة وأنيقة، وخطيبة مفوهة تتقن عدة لغات. كانت أول سفيرة في التاريخ، فقد أولتها الصحافة الغربية وقتئذ، ولا سيما الباريسية منها، اهتماماً كبيراً بصفتها امرأة غير عادية، وكانت تنشر صورها بكثرة، ولكن لتركز على أناقة ملبسها وتسريحة شعرها.

وعندما صدر لها كتاب بعنوان «المرأة الجديدة»، يكاد أن يكون من أهم ما كتبته كولونتاي على الإطلاق في موضوع تحرير المرأة الجنسي. إذ إن المرأة الجديدة لن تكن جديدة في نظرها إلا بقدر ما تمرّ بمدرسة الثورة. واستحقاق كولونتاي الكبير أنها عاشت وناضلت لا في سبيل تثوير العلاقات الاجتماعية فحسب، بل كذلك في سبيل تثوير العلاقات الغرامية[1].

ولم يقتصر نشاط ألكسندرا كولونتاي الفكري على الدراسات والمقالات والكراسات، بل شمل أيضاً الأدب، وأدب القصة تحديداً. وقد كان هدف إبداعها الأدبي تمثيل ذلك الطراز من القصة، الذي كانت تنتظر أن يرى النور مع المجتمع الاشتراكي. وقد قوبلت أول مجموعة قصصية نشرتها سنة 1923 تحت عنوان «حب النحلات العاملات»، قوبلت بردود فعل بالغة العنف، ووصفها بعضهم بأنها «فسوق برجوازي صغير».

الطور الأنثوي الثالث (1920 فصاعداً)، ورث خصائص الطورين السابقين وطور فكرة الكتابة النسوية والتجربة النسوية المتميزتين، وكانت ريبيكا ويست، وكاترين مانسفيلد، ودورثي ريتشاردسن أهم الروائيات النسويات في هذا الطور على حسب ما تقوله شوالتر. وفي الوقت نفسه الذي كتب فيه جويس وبروست روايات طويلة عن الوعي الذاتي، كرّست ريتشاردسن روايتها الطويلة «الحج» عن الوعي النسوي. وتستبق نظراتها عن لكتابة النظريات النسوية الحديثة. وكانت تحابي نوعاً من التقبل السلبي، أو التلقي المتعدد الذي يرفض وجهات النظر

(1) ألكسندر كولونتاي: المرأة الجديدة، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، 1978، ص 11، 12.

والأفكار المحددة، التي كانت تسميها «الأشياء الذكورية»[1].

وفي هذا الطور يظهر تطور التجربة الإبداعية والنقدية، وازدياد موجة وعي المرأة بذاتها وقدراتها، مما دفعها للبحث عن التمايز والاختلاف، وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية، وأهم الرائدات في هذه المرحلة، هي فرجينا وولف المتميزة بخطها النقدي الأصيل، وسيمون دي بوفوار، ولوسي إيريغاري.

وتعتبر «فرجينا وولف» الكاتبة الناقدة الإنكليزية من رائدات حركة هذا النقد، حينما اتّهمت العالم الغربي بأنه مجتمع «أبوي» منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، إضافة إلى حرمانها اقتصادياً وثقافياً. وكتبت كتابها «بيتي لوحدي» الصادر عام 1928 حيث تقول إنه حتى لو كانت أخت شكسبير قد ولدت بعبقرية مساوية لعبقرية أخيها في زمن النهضة الأوروبية، لأصيب بالجنون أو لقتلت نفسها دون أن تكتب كلمة واحدة.

لقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من كتابة النساء، وتمثّل شأنها شأن ريتشاردسن، سلفاً مهماً للنقد النسوي الحديث. وفي حين أنها لم تتبنَّ الموقف النسوي قط، فإنها كانت تتفحّص باستمرار المشكلات التي تواجه الكاتبات النساء، كانت تعتقد أن النساء واجهن دائماً عوائق اجتماعية واقتصادية تحول دون طموحهن الأدبي. وكانت تشعر بالتثقيف المحدود الذي حصلت عليه هي نفسها، وبتبنّي أخلاق «بلومزبري» في الخنثوية، قبلت بالانسحاب الهادئ من الصراع بين الجنسين الذكوري والأنثوي. وبرفض الشعور النسوي حاولت أن توازن بين التحقيق الذكوري للذات، والإنكار الأنثوي للذات. ويوحي هجومها المتكرّر على الجنون والانتحار، إن هذا الصراع يعكس صراعاً جنسياً آخر لم يفلح. فقد أرادت من هويتها النسوية أن تشعر بضرورة الهرب من مواجهة الأنوثة والذكورة.

وبرغم هذا الالتزام المضطرب بالخنثوية، فقد كشفت عن وعي كبير بتميز كتابة المرأة. فما كتبته عن دوقة نيوكاسل الشاذة، يشير للإبداع النسوي في كتابة امرأة من القرن السابع عشر. برغم أن فلسفتها تافهة، ومسرحياتها لا تطاق، وقصائدها بليدة في الأساس، فإن أعمالها تمتزج بعرق من نار الحماس. وليس في وسع أحد أن يقاوم إغراء شخصيتها الشاذة المحبوبة، وهي تتلوى وتتلألأ

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 196، 199.

صفحة بعد صفحة، فثمة شيء نبيل ودونكيشوتي ومقدام فيها، مثلما هو مخبول ومعتوه.

يبدو أن فرجينيا وولف صائرة إلى القول بأن مجمل أعمال الدوقة الذكورية البليدة، تستمدّ بريقها من المشاكسة النسوية اللعوب. والجملة الأخيرة على الخصوص موحية. فالنبالة والدونكيشوتية صفات ذكورية، بينما الخبل والعته صفات أنثوية. وبالجمع بين ظلال المعاني المتناقضة، تصل إلى نوع من الحياد الخنثوي. إن أكثر مقالاتها إمتاعاً وتأثيراً عن النساء الكاتبات هو «وظائف للنساء»، وترى أن عملها يأتيه الاعتراض من جهتين: الأولى، أنها كانت حبيسة شأنها شأن كثير من كتاب القرن التاسع عشر، في إيديولوجية الرجولة، وكان نموذج «ملاك في البيت» المثالي، يدعو النساء للتعاطف ونكران الذات والنقاء، فلكي تخلق المرأة الكاتبة زماناً ومكاناً للكتابة، كان عليها أن تنصرف إلى الخداع والمداهنات. والثانية، إن تحريم التعبير عن المعاناة النسوية منعها من الإفضاء بالحقيقة عن تجاربها الخاصة كجسد. ولم يتم التغلب على هذا الرفض للجنسية واللاشعور النسويين في عمقها أو حياتها.

ويمكن اعتبار «غرفة فرجينيا وولف» سابقة نقدية وأدبية في مسار النقد النسوي، والكتاب في الأصل محاضرتان ألقتهما فرجينيا وولف أمام طالبات نيونهام وغيرتون بجامعة كمبردج في أكتوبر عام 1928، تحت عنوان «النساء والرواية»، وتحوّلت المحاضرتان إلى (غرفة خاصة بالمرء وحده)[1].

وفي عام 1989 أخرجت كاترين سمبسون دراستها «غرفة وولف، بناء النقد النسوي»، والتي أظهرت فيها سبق الناقدة/ الروائية فرجينيا وولف في التأسيس للكتابة النسوية، والتنظير للأدب النسوي، وهي «من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية، حين قدّمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها، كما فصل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم، وتفصح عن ذاتها، وتشهر عن إفصاحها، وأضافت زاوية جديدة وصوتاً مختلفاً للتقاليد الأدبية والنقدية،

---

(1) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، 2001، ص 33.

فتحت باباً للإبداع الأدبي والتحلي النقدي، ظل مغلقاً عبر العصور وفي كل الثقافات، وعلاقاته المبنية على قهر وظلم طرف للطرف الآخر، ومنع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، إضافة إلى حرمانها اقتصادياً وثقافياً»[1].

وأكثر شيء توغّلت في دراسته، هو العوائق والمشكلات التي تواجه الكاتبة. وحلّلت الظروف السيئة التي تشلّ من قدرات المبدعات على الإبداع، كنقص للأفكار السائدة المفصحة عن دونية المرأة، ونقص ملكاتها الإبداعية كحتمية بيولوجية. وأكدت أن الكاتبة رهينة ظروف محبطة تجعلها تكتب في وضعية غير مناسبة، فتحدثت عن الشروط المادية، المال وغرفة خاصة، «ويعني افتقار المرأة بها افتقارها إلى الراحة ووقت الكتابة، وفسحة التأمل فضلاً إلى افتقارها إلى الثقة بنفسها، وإلى التجربة والعلاقة الحميمية مع الأحداث، وإلى الحرية في تحديد التأمل المتوافق مع لحظة الإبداع»[2]. - رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، ص 72.

إنها تفصح عن افتقار المرأة الكاتبة بالإحساس بالكينونة والوجود، وما الغرفة إلا دلالة على الحجرة السرية، التي تقفل فيها المرأة على نفسها وأغراضها الخاصة أيضاً، وتجد فيها راحتها للتفكير والحلم والإبداع بكل حرية وإشراق. ويقول عنها بيير بورديو، إنها أولت تقديم رؤية أنثوية بالرؤية الذكورية، أي فرض لغة المرأة وذوقها ونكهتها في الكتابة، وإرساء مفهوم الجملة النسائية والأسلوب النسائي، وفي تصوير سمات الرجال ودخائل النساء، بطريقة ثورية رافضة بالتسليم بالقوالب الجاهزة، وذلك بتأصيل بناء تقليد نسائي راسخ في الكتابة[3].

نصل إلى أن غرفة فرجينيا وولف ارتقاء في الفكر النقدي النسوي، من مجرد رغبة في المساواة والندية، والتمثل بمواصفات الرجولة لنيل استحقاق الريادة الأدبية والامتياز الفني، إلى السعي لتمزيق كل الأقنعة الزائفة وكشف الأسماء المستعارة، من أجل إرساء مفهوم الاختلاف والخصوصية في لغة المرأة،

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 223.
(2) رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، ص 72.
(3) بيير بورديو: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث، 2001، ص 63.

والانشغال بجماليات الصوت الأنثوي المتميز. في مرحلة هامة عبرة عن وعي المرأة الكاتبة باتها وكينونتها، حيث جعلت الكتابة عملاً ثورياً لتمرير هذا الوعي، ونشره لتطويق المشاكل والمعوقات المحبطة لعمل المرأة الإبداعي، فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية، ولإرساء تقليد أدبي نسائي، لا يؤتي أكله إلا بفتح باب الحجرة والتجول، في أركانها والتعرف على رسم جدرانها، ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.

وفي الحقيقة فهي لم تؤمن بوجود لا شعور نسوي، بل إنها كانت ترى أن النساء يكتبن على نحو مختلف لا لاختلافهن نفسياً عن الرجال، بل لاختلاف تجربتهن الاجتماعية. وكانت محاولتها للكتابة عن تجارب النساء واعية شعورية، ترمي إلى اكتشاف وسائل لغوية لوصف حياة النساء العسيرة. وكانت تعتقد أن النساء حين يحققن المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال، لن يكون أمامهن ما يحول دون التطور الحر لمواهبهن الفنية.

وبعد فرجينيا وولف تدخل إلى الكتابة القصصية النسوية صراحة جديدة في الجنس، ولا سيما «جيان رايز». فقد شعر جيل جديد من النساء الجامعيات المثقفات بحاجة المرأة إلى التعبير عند عدم رضاها. فظهرت أسماء مثل: أ. س. بيات، ومرغريت درابل، وكرستين بروك روس، وبريجيد بروفي، وسيمون دي بوفوار[1].

أما سيمون دي بوفوار، فيمكن اعتبار كتابها «الجنس الثاني» مهماً في مجال النسوية، كحركة اجتماعية وسياسية، ولكن هناك نقاط حيوية تمس شخصية المرأة وطبيعتها وبنيتها البسيكوثقافية، حيث تفتح كتابها الجنس الثاني بإفصاحها عن جوهر الإشكالية النسوية، في صياغة متناهية الدقة والعمق والعمق، تعتمد على نقض الحتمية البيولوجية، المنقصة من قدرة المرأة على الإنتاج الفكري. فهي تقرّر في بداية كتابها، أنها فكرت كثيراً في كتابة كتاب عن وضع المرأة، لأنها تعاني من وضع غير طبيعي، بينما الرجل لن تراوده فكرة كتاب عن وضعه في المجتمع، لأنه في الوضع الطبيعي والمناسب. لكن جنس النساء هو المتمايز الرجال، كجنس ثان. ولا بد للنضال النسوي لحيازة حق الوجود ككيان بشري

(1) (39) المرجع السابق، ص 198.

كامل، ما دامت الإنسانية هي السيادة الذكورية وهيمنتها، وشخصية المرأة لا تتعيّن وفق الثقافة المتوارثة، بخصائصها وبذاتها بل تتعين بعلاقتها بالرجل[1].

وهذه الأفكار تهمنا من جانب واحد، هو ماذا أضافت للفكر النسوي؟ ونحاول أن نلخص هذه الإضافة في الآتي:

1. محاولة تشخيص واقع المرأة من منظور نسوي واقعي تحرري وفق الفلسفة الوجودية، التي تؤمن بها والموقع الأدبي، الذي تأمل أن تصل إليه من خلال تمرير رسالتها الفكرية.

2. التأكيد على فكرة التراتبية النخبوية في المجتمع، وأنها ركام ومخلفات الثقافة الذكورية المهيمنة، والدعوة لتغييرها، بفهم المرأة لذاتها وكينونتها.

3. واشتهرت سيمون دي بوفوار بقولها «المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة». وهذه إشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع، لتشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، وشعار نقدي لأفكار الفلاسفة السالفة المؤكدة، أن الحتمية البيولوجية هي التي صاغت وضع المرأة ورتبته كجنس ثانٍ، «وهذا بدوره فتح الباب لميلاد مفهوم سوف يتعاظم شأنه ويعلو صيته، ويلعب دوراً كبيراً منذ الثمانينات مفهوم النوع أو الجنوسة». رغم أنها لم تستخدم المصطلح أصلاً، بل تحدّثت عن فكرته ودلالته باستفاضة، وأضحى يستخدم لكي يشير إلى خلاصة الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية والثقافية، المؤدية للتصنيف بين المرأة والرجل[2].

ولا يمكن في هذه الوقفة البسيطة تقييم أفكار الجنس الثاني ولا نقدها فقط، يمكن القول إن انعكاس الفلسفة الوجودية واضح في القلق والحيرة، والأسئلة الكثيرة وفي هيمنة النزعة التحررية، كأساس لاسترداد شخصية المرأة وسيادتها، بافتكاكها من الرجل، ولكن في الأخير غيّرت الكاتبة الكثير من أفكارها، بعد خيبتها المريرة في الفكر الاشتراكي، الذي لم يقدم للمرأة إلا مزيداً من أشكال الهيمنة والاستعباد، وازدواجية العقل الذكوري بين الفكر والممارسة،

---

(1) (40) فرانسيس جانسون: سيمون دي بوفوار، أو مشروع الحياة، ترجمة إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1987، ص 13، 16.

(2) يمنى طريف: النسوية وفليفة العلم، ص 35.

مع تسجيل اعتراضنا على دعوتها للحرية الجنسية، والتنصل من مسؤوليات الأسرة وروابط الأمومة، لأنها من منظور الكاتبة أهم معوقات المرأة في بناء شخصيتها، والانطلاق في رسم خطاها في عوالم العمل والإنتاج، وهذا لا يتم إلا بالتحرر من الدور التقليدي للمرأة[1].

النسوية والنقد النسوي في الفكر الغربي المعاصر

وبعد فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار، تبدأ المرحلة الثالثة والأكثر تعقيداً في أوائل الثمانينات باسترداد اهتمامات ما بعد البنيوية وبسيكوتحليلية، تزرع الاستقرار النسبي لمفاهيم المؤلف، والتجربة ونظرية المحاكاة التي اعتمدت عليها النسائية الأميركية، حتى ذلك الوقت وأحلّت موجة (النسوية) الجديدة، لامحدودية الاختلاف النصي محال التركيز على هوية المرأة الممكن إدراكها، وفي أكثر تجلياتها إحكاماً، أذابت المرأة كأنثى وخلقت منها المرأة كبناء لغوي نصوصي، وأصبح واضحاً في هذه المرحلة أن النقد النسوي، انقسم على الأقل إلى معسكرين فكريين: المدرسة الأميركية، التي تمثّلها إلاين شولتر وغيرها من ممارسي وممارسات النقد الأنثوي، والمدرسة الفرنسية، التي تمثّلها جوليا كريستيفا، وألان سيكسو، ولوسي إيريغاري[2].

ومع المدرسة الفرنسية والأميركية، هناك تيار نسائي بريطاني على اتصال بالفكر الماركسي والتحليل النفسي والتاريخانية الجديدة، تمثّله توريل موي في كتابها «السياسة الجنسية/ النصية» 1985، وفيها انتقادات واعتراضات على المدرسة الفرنسية بالخصوص، متّهمة إياها بالتواطؤ مع الجماليات المكرسة للإنسانية الأبوية، وتنصلها من الهوية الأنثوية، وإذابتها في مبدأ حر طاف، يتّسم بالانفتاح النصي وباللامحدودية في الدلالة، وترى أن الهدف لا بد أن يجرّه إلى تفكك التقابلات الثنائية المتصلة بالجنس بسيكوثقافي، وهذا لاستفادتهن من النظرية التفكيكية لجاك دريدا[3]. فالنقد التفكيكي شكّك بمبدأ الإرث النظري للنقد

---

(1) نجلاء نسيب: الاختيار تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دو بوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، 1991، ص 69، 83.

(2) كريس بولديك: النظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، ص 216.

(3) كريس بولديك: النظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، ص 219، 219.

الأدبي، ويؤكد أن المعنى في كل خطاب ليس هو نتيجة العلاقة الخلافية، بين الحضور والغياب أو بين المعنى المتحقق والمعنى المرجئ. وحسب جاك دريدا لا يوجد معنى ثابت في النص الأدبي، بل النص مفتوح ولانهائي، لتجاوز كل المعايير والثوابت[1].

ولهذا وجد المنظرون للنقد النسوي ضالتهم المنشودة في تقويض المعرفة السابقة، وإعادة بنائها وفق معطيات ومعايير جديدة، وعلى العموم تركت هذه التوجهات النظرية العميقة لما بعد الحداثة في فرنسا تأثيرها على النسوية، لقد تعلمت النسوية من هذه الأطروحات الفرنسية وتفكيك جاك دريدا ودولوز وحفريات المعرفة مع ميشيل فوكو، التي تكشف عن أبنية التسلط والإخضاع المستمر في الإيديولوجيات السائدة، تعلّمت تقويض النظم المعرفية وإعادة تشكيلها، والاهتمام بالقضايا المهملة في الفلسفة التقليدية، أو تلك التي جرى تبخيسها من قبل الفلاسفة. وهذا بيت القصيد الذي يؤسس لقيام نظرات نقدية نسوية، تؤصل للنهوض على أنقاض الأفكار البالية العقيمة، وكل هذه الأفكار والاجتهادات النظرية تشترك في الهدف، هو إعادة قراءة تاريخ المرأة الأدبي، «وهو تقديم عالم المرأة للمرأة، ولقد فعلوا ذلك عبر إعادة النظر في أعمال الكاتبات المنشورة، عبر منهجية ذات أطروحات متصلة بالرموز والمخيلة الأنثوية المشتركة في النصوص، كما بحثوا عن نصوص لكاتبات مهمشات، وقدّموها من جديد مع أخريات، ممن أصبحن في دائرة الضوء لتعزيز تقاليد خاصة بالكتابة النسائية، وقد تمّ ذلك عبر تقديم مادة من علم النفس، والأنثروبولوجيا، وتاريخ الفن»[2].

ومثال على ذلك جهود المفكرة لوسي إيريغاري، والتي كرّست دراستها النفسية والاجتماعية، لضبط ظاهرة الاختلاف الجنسي، وتأكيد الهوية الأنثوية، والتي استفادت من «لاكان» ومفهوم الخيالية لديه جعلته جوهر العقلانية، ولم يعد

(1) جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص 215، 230.

(2) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 48.

معها مفهوماً سيكولوجياً فحسب، بل أيضاً مفهوم اجتماعي وثقافي شامل، وكان هذا في سياق جهودها لكشف قصور وتحيز مفهوم العقل في الفلسفة الغربية، وتميز العقل النسوي الراجع إلى أن الخيالية أكثر حيوية وحركية وخصوبة لدى المرأة، وأمعنت في تأكيد اختلاف النساء عن الرجال[1].

وبالتالي تطور الفكر النقدي النسوي من المطالبة بالمساواة والندية، إلى مرحلة أكثر نضوجاً نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية، في قراءة النصوص والنزوع نحو إقرار الاختلاف الجنسي كمبدأ تفسيري في النقد النصي والنظرية الأدبية، وكإطار نقدي لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية والتشكيلات الثقافية، قد وفّر أرضية مفاهيمية خصبة، يمكن انطلاقاً منها مساءلة النزعة العالمية الشمولية، التي تدعيها المعارف البطريركية والمركزية القضيبية. باعتبار مبدأ الاختلاف الجنسي أساً جديد ومبتكر في الفكر النقدي المعاصر، ضد المنطق الأحادي، الذي يختزل الآخر إلى نسخة باهتة، وضد منطق التماثل والمساواة المطلقة، والتي تعدّ من مخلفات النظرية المركزية الذكورية والثقافة البطريركية التاريخية. إن التفكير الملح هو في الرجوع إلى أصل الهوية الثنائية الكينونة، فالنموذج البديل والمقترح هو للاثنين بدل الواحد «نمط من العقلانية أو الكينونة مع الآخر، تكون فيه آخرية الآخر محترمة»[2].

ويمكن إجمال القول في مسارات ومدارات وتطورات النقد النسوي الغربي في الآتي:

1. تجليات المؤنث في الفكر الإنساني القديم، اصطبغت بصبغة الحطّ من شأن المرأة، وتهميش دورها بل جعلها من المقتنيات والمتاع.

2. تبلور مصطلح النسوية في أحضان الفكر السياسي التحرري، ووصل إلى مرحلة انفصال المجال الأدبي والنقدي عن السياسي الإيديولوجي.

3. يمكن تلخيص مسار النقد النسوي الغربي في ثلاث مراحل الأولى، فيها محاكاة للقيم الجمالية السائدة، والثانية فيها طموح للمساواة، والثالثة تمثّل وعي

---

(1) يمنى طريف: النسوة وفلسفة العلم، ص 38.

(2) مجموعة من الكاتبات: ثنائية الكينونة النسوية والاختلاف الجنسي، ضمن كتاب باحثات لبنانيات 2، المرأة والكتابة، ترجمة حسن عدنان، 1995، ص 17، 27.

المرأة بذاتها وقدراتها، مما دفعها البحث عن التمايز والاختلاف وتأكيد خصوصية الكتابة النسوية.

4. من أهم أهداف النقد النسوي الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني، والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة.

5. غرفة فرجينيا وولف خطوة هامة في تأكيد وعي المرأة الكاتبة بذاتها وكينونتها، فكانت الغرفة الخاصة رسالة موجزة لخصوصية الكتابة النسوية، لإرساء تقليد أدبي نسائي لا يؤتى أكله إلا بفتح باب الحجرة والتجول في أركانها، والتعرف على رسم جدرانها، ونقوش تحفها ومجوهراتها النفيسة.

6. سيمون دي بوفوار ونقض فكرة التراتبية النخبوية في المجتمع، وتأكيد على دور الثقافة في تشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، فكان لها دور في ميلاد مصطلح الجنوسة أو الجندر، وهو يشير إلى الظروف والخبرات والأوضاع الاجتماعية الثقافية، المؤدية للتصنيف والتمييز بين الرجل والمرأة.

7. لوسي إيريغاري وتأكيد مبدأ الاختلاف الجنسي، كأساس جديد ومبتكر في الفكر النقدي المعاصر، وبالرجوع إلى أصل الهوية، الثنائية الكينونة، نحو تأسيس مبدأ الهوية الأنثوية في قراءة النصوص، وكإطار نقدي مبتكر لأجل تحليل البنى الاجتماعية والسياسية، من المنظور الأنثوي يعزّز الخصوصية الجمالية.

النقد النسوي: المرأة.. الكتابة.. الجسد

لقد أعطى «راسين» لجل مسرحياته التراجيدية عناوين نسائية. وأكد على أن الشخصية التي تخلق الفتنة، وتتحمّل مسؤولية التراجيديات الإنسانية، تكون في غالب الأحيان امرأة. لأنها تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر، وليست إلا حضوراً ثانوياً؛ يتلخص في الولادة وإعادة الإنتاج. هكذا بقيت الكتابة الأدبية في القرن السابع عشر مسيّجة بالتصور اللاهوتي للإنسان والمرأة. إن المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن أشكال كتابة الرجل، سواء أتعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات، التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة باعتبارها كائناً مختلفاً في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل

مغاير، ولكي تغري، وتعجب، وتؤسس علاقة مع الآخر، تتخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها مكانة أكبر من جسدها الحقيقي والواقعي، إنها تعطي للعالم قناعاً لكي ترتب للجسد مسافة ما. فهي تفضل إبراز التمثل، الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس(1).

إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها، تكتب مباشرة على جسدها، تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينها وفمها، إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولّد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز. إن المرأة تعيش نفياً وجودياً خاصاً، وحين تعبّر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة، تنتج كتابة جذرية. والمعلوم أن كتابة النفي والإقصاء والخطر والسجن، هي من أشدّ الكتابات عنفاً وتوتراً، حين يصبح الكلام غير ذي جدوى بالنسبة للمرأة - أو حتى بالنسبة للرجل - أو حين يغيب التواصل بواسطة الكلام، تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه الغياب، وطريقة لمساءلة جذرية للرغبة. وهذه الكتابة والطريقة تتجليان في اختيار فضاء ووسائل تسجيل هذه الكتابة، أي اختيار الدال المرجعي الملائم لطبيعة الرغبة.

تعبّر هذه الكتابات عن اعتبارات متعددة، كثيراً ما لا يعترف بها الجسد الكاتب، منها الهاجس الجمالي، أو الرغبة في أن يكون النتاج المكتوب مقروءاً أو مسموعاً، أو معروفاً أو محبوباً. ربما يكمن هناك هم نرجسي في التظاهر والشهرة، وبالتالي الميل العارم لامتلاك سلطة. بحيث أصبحت المرأة تترجم قولها كتابة، وتبلغ للرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها، تتمثّل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأن العشق مرتبط به ارتباط، وليس ينطلق من فضاء يحكمه الاختلاف، لأنها تريد أن تضع الرجل أمام ما يريد تجاهله(2).

والمرأة تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو

(1) محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 41.

(2) حفناوي بعلي: الخطاب النسوي في الأدب الموازي.. إبداع المرأة الوعي الجديد، مجلة تايكي، تعنى بالأدب النسوي، الأردن، العدد 18، 2004، ص 43.

فهمه. فالمرأة تحدس المرأة من بعيد. من خلال ألوانها وأساليب تشكيل وجهها وشعرها ولباسها. لأن اللباس لغة كذلك، فهي لا تكفّ عن كتابة صورها التي ليست هي بالضرورة صورها، لأنها تكوّنت من خلال غيرة أو حساب أو اعتبار آني، تريد به أن ترتقي إلى الصورة، التي تتطابق مع ما تريده هي أن تكون أو أن تمتلك. المرأة جسد راغب. هكذا يقول الرجل، أو هذا ما يوحي به الواقع على الأقل، وهي بالتالي كائن نرجسي يتمحور حول ذاته، دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها. ألا تكون نرجسية المرأة «المتضخمة» نتيجة للواقع القهري الذي يحكمه الرجل؟ ثم ألا يجوز القول بأن أنانيتها، وكتابتها المتمحورة على ذاتها، وردود أفعالها تشكّل آلية للدفاع داخل علاقات اجتماعية اضطهادية كابحة؟

تقدّم المرأة ذاتها تارة كعطاء، يأخذها الرجل ويمتلكها، وتارة أخرى على العكس من ذلك، تعطي المرأة ذاتها من أجل هدف ما. إنها تحفز، تستفز، لكي تتأكد من سيطرتها وامتلاكها للرجل. هذا هو التبادل القائم بين المرأة الرجل، وفي كل مرة يغيّر أحدهما وجهه، وفي كل زمان يتبادلان أقنعة تتبدّل بأشكال لا حدود لها[1].

وعلى هذا تترتّب عدة خصائص تميّز هذا النقد:

إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر (الأب)، أي ثقافة تتمركز على المذكر الذي يحكمها، ولذلك فهي تنتظم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة، ومفاهيمها الدينية والعائلية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والقانونية والتشريعية، والفنية والأدبية. هذه الهيمنة أفضت بالأنثى إلى تبنّي هذه البنية الإيديولوجية، وأصبحت تجسدها في حياتها وفكرها حتى أصبحت كالرجل، ترى دونية نفسها كبدهية مطلقة. فالنظرية في المؤسسات الأكاديمية غالباً ما تكون ذكورية، بل عدائية. فهي الطليعة الصلبة المثقفة للدراسات الأدبية، وفضائل الرجال في الصرامة واقتحام الأغراض. ولقد فضحت الناقدات النسويات الموضوعية الماكرة للعلم الذكوري.

وصلت الحركة النسوية الحديثة إلى مرحلة مهمة مع كتاب كيت ميليت

(1) حفناوي بعلي: الخطاب النسوي في الأدب الموازي، المرجع السابق، ص 45.

«السياسة الجنسية» الصادر عام 1970، وقد استعملت مصطلح «الأبوية»، وتعني حكم الأب وتسلطه، لوصف قضية اضطهاد المرأة. وتضع الأبوة المرأة في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل، أو تعامل المرأة على أنها ذكر ناقص. وترى ميليت أن المرأة، برغم التطورات الديمقراطية، ما زالت تتعرّض للإكراه من خلال قولبة نظام الأدوار الجنسية، الذي تعرّضت له منذ العهود السابقة. من الشائع أنه بينما تحدّد العوامل الطبيعية النوع البشري (ذكر أو أنثى)، فإن هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي)، هو بنية ثقافية أنتجتها التحيزات الذكرية السائدة في الثقافة الغربية، حتى يتّسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتّصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردد والعاطفية واتباع العرف والتقليد.

هذا الفكر الأبوي والإيديولوجية اجتاحت كافة الكتابة الغربية من «أوديب» في العصر الإغريقي ما قبل الميلاد حتى عصرنا، هذا وتجسد في أشهر الأعمال الأدبية وأبطالها، وهو مسار يعزّز سمات الذكورية وطرق مشاعرها، ويستقصي الاهتمامات الذكورية في حقول مقصورة على المذكر. وبالمقارنة مع هذه المركزية تتّسم المرأة بالهامشية والدونية، وتعرض على أنها كمالية ثانوية أو مضاد مقابل لرغبات الرجل ومؤسساته. هذه الأعمال الأدبية بهذه السمات إما تغري الأنثى القارئة أو أن تغريها على تبنّي منظور الرجل وقيمه وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله، حتى يجندها من حيث لا تدري ضدها.

ليس الأدب العظيم وحسب هو وحده يتبع هذا المنهج، بل إن التصنيفات النقدية التقليدية، ومعايير التحليل وتقييم الأعمال الأدبية، تنطوي على اهتمامات وافتراضات الرجل القبلية وطرق تعليله وتسبيبه، هذا على الرغم من هذه الإجراءات تدّعي الموضوعية والعالمية وعدم التحيز. ولهذا فإن مقولات النقاد والنقد الأدبي، هي ضمناً منحازة لجنس الذكر بشكل كامل. فكتاب ديل سبندر «اللغة التي صاغها الرجال»، يرى كما يوحي العنوان، أن النساء تعرضن للاضطهاد أساساً من خلال اللغة، التي يسيطر عليها الذكور[1].

يطالب النقد النسائي بإنصاف المرأة وجعلها على وعي يحيل الكاتب الرجل

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص 224.

خاصة، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتمّ تهميش المرأة ثقافياً لأسباب طبيعية بيولوجية، أي بسبب نوعها الجنسي. فقد انجذبت الناقدات النسويات إلى أنماط النظريات ما بعد البنيوية عند لاكان ودريدا، ربما لأنهما يرفضان في الحقيقة أن يثبتا وجود سلطة ذكورية على الحقيقة. وتوجّه كثير من أتباع هذا النقد إلى ما أسمته «إيلين شوالتر» بالنقد «الجينثوي»: أي النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات اليومية.

المرأة.. والبحث النقدي.. الثقافي

صدر في نيويورك عام 2000 للبريطانية «فرنسيس سوندرز»، كتاب بعنوان (الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب). وعنه يقول إدوارد سعيد: هذا الكتاب، عمل مهم من أعمال البحث التاريخي.. الثقافي. ويتشابه هذا الكتاب مع كتاب جوليان بيندا (خيانة المثقفين)، من حيث الأهمية، بل مع كتاب سعيد نفسه (الثقافة والإمبريالية). فكتاب سوندرز، يمكن تصنيفه، ضمن نوع من أنواع (النقد الثقافي المقارن، بأسلوبه السردي الممتع العميق، وبتحليلاته الثقافية لفترة تمتد عشرين عاماً تقريباً من عمر الثقافة في الولايات المتحدة وأوروبا، أثارت كثيراً من الجدل. وتوحي هذه القراءة الثقافية أن مزاعم أنصار النص المغلق من الشكلانيين، لا يمكن أن تكون وحدها، هي الحقيقة النصية، كاملة، بل هي الضبط: تصف الحقيقة، لأن الشكلانيين، يحذفون مسألتين هامتين:

أولاً: السياق؛ الذي أنتج فيه النص، مكانياً وزمانياً، كذلك انفتاح النص على القارئ، الذي يمتلك دوراً في توجيه النص، من خلال عدة قراءات في أزمنة مختلفة. وأخيراً الحكم عليه بإبرازه زوايا كانت معتمة فيه، وإخفاء زوايا أخرى. ثانياً: إشعاعات النص الممكنة؛ حيث إن النص نفسه مليء بالعلامات المعرفية، التي تبدأ من قلب النص، وتتجه قليلاً إلى الخارج، دون أن تتوغّل في هذا الخارج. فالنص نفسه، يتوهج بالمعرفة النصية التي لا يمكن أن نكتفي بوصفها: لسانياً وسيميائياً وبلاغياً، لأن مثل هذا الوصف الشكلي لا يكمل تحليل النص. لهذا، لكي يكتمل التحليل، لا بد من قراءة هذه الإشعاعات

المعرفية في حدود الممكن، أي دون الخروج من محيط النص[1].

تقرأ الناقدة النسوية سوندرز، ما يسمى بـ (النص الثقافي المعتم)، من زوايا عدة: كان في نظرها معتماً، أي سرياً، فقرأته في الدائرة الأولى، أي دائرة العتمة المغلقة، ضمن سياق زمني محدّد. قامت الناقدة بإخراج النص المعتم من عتمته، باتجاه الضوء، حيث سلطت الضوء على سريته المعتمة. استخدمت الجدل المقارن، والتفكيك أسلوباً، لقراءة انتقال التأثيرات والفاعلية بين الولايات المتحدة، وأوروبا إلى منطقة وسطى، لمواجهة الفكر الاشتراكي في الطرف الآخر. أعلنت الناقدة، فضيحة النص، حيث إن النص اشتهر ليس انطلاقاً من قوته الذاتية، بل ساندته القوى الظلامية، دون أن تعلن نفسها، ولكن انكشاف النص أعاده إلى منطقة الظلام مرة أخرى. استخدمت قوى الظلام في حينه، أساليب ذكية وماكرة لإخفاء نفسها كفاعل أصلي في النص، وسخرت قوى الظلام من معارضيها، قائلة بأنهم يؤمنون بنظرية المؤامرة، وذلك بنفي وجود مؤامرة حقيقية. وزعمت أن قوى الظلام مع فصل السياسي عن الثقافي، ثم تبيّن أن الأدب والثقافة، ليست إلا وسيلة لسياسية ظلامية. ثم تبيّن أيضاً، أنها مؤامرة ثقافية سياسية من الدرجة الأولى.

كان - في نظر سوندرز - معظم المثقفين المتورطين في الشبكة، يتظاهرون أحياناً بأهم، لا يدرون وكانوا يدرون، بينهم وبين أنفسهم. وكانت قوى الظلام، تساندهم في الاعتقاد بأنهم لا يدرون، بل تشيع أنهم لا يدرون. وحين انكشف الأمر بسبب تقلبات الزمن، أو تم كشفه بشكل مقصود مفضوح، تركت قوى الظلام، ضحاياها من المثقفين، يصارعون التاريخ مرة، ويصارعون الجراحات، التي نخرت أجسادهم وعقولهم لاحقاً. أبدعت قوى الظلام، مصطلح (المثقف المنشق)، وأطلقت عليه صفات: اللبرالية والديمقراطية والحرية. واستخدمت مشتقاته الحرية: مثقف حر، نص حديث متحرز، مثقف ليبرالي، مثقف راديكالي جذري، وغيرها، ليتوهم المثقف المنشق، أنه يشبه هذه الصفات. وركّزت اهتمامها على السابقين، و(المرتدين) عن معتقداتهم السابقة، وشكل جيشاً من

(1) عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، من منظور جدلي تفكيكي، مجدلاوي للنشر عمان، الأردن، 2005، ص 259، 260.

المثقفين المنهزمين، يعتقد واهماً، بوجود غطاء أخلاقي وإيديولوجي؛ وذلك باعتقال مصطلح الحداثة وتوظيفه، لكي يتوهّم المثقف أنه يمتلك عقيدة/ جديدة، في مواجهة معتقداته الاشتراكية السابقة[1].

تشير فرانسيس سوندرز، إلى أنه عندما كانت الحرب الباردة في أوجها، كرّست حكومة الولايات المتحدة الأميركية موارد واسعة، من أجل برنامج سري للدعاية الثقافية في أوروبا الغربية، أحد ملامحه الرئيسية، هو الحرص الشديد على أن يبدو البرنامج، كأنه غير موجود، وكانت تقوده المخابرات الأميركية، وركيزتها في هذه الحملة السرية، هي «منظمة حرية الثقافة»، التي كان يديرها رجل المخابرات الأميركية (مايكل جوسلسون) في فترة أواخر الأربعينات إلى نهايات الستينات من القرن العشرين. وكانت لمنظمة الحرية الثقافية مكاتب في الكثير من دول العالم، يعمل بها العشرات من الموظفين، وتصدر ما يقرب من عشرين مجلة، ذات نفوذ، وتنظم المعارض الفنية، وتمتلك مؤسسات إعلامية، وتعقد مؤتمرات دولية، تحضرها شخصيات بارزة، وتكافئ الفنانين بالجوائز. مهمتهم هي: دعوة المثقفين في أوروبا الشرقية لترك الأفكار الاشتراكية، وتوجيههم نحو رؤية تتفق مع الأسلوب الأميركي.

وقدّمت منظمة حرية الثقافة على شبكة واسعة نفسها للرأي العام، على أنها (مرفأ الليبرالية)، لكن المفهوم الليبرالي كان يتعارض مع سمعة المخابرات المركزية، السيئة السمعة، هكذا وضعت المثقفين وأعمالهم، مثل قطع الشطرنج. كان يدير منظمة حرية الثقافة مايكل جوسلسون، وهو أميركي يهودي، من أصل أستوني روسي، وكان يتقن أربع لغات بطلاقة. كذلك انضمّ إليها نيكولاس نابكوف، وهو أميركي من أصل روسي أبيض. كذلك وضع برنامج للنشر والترجمة، لأعمال: همنغواي، وبرل باك، وفوكنر. وتم الترويج لكتاب أوروبيين، بهدف ترسيخ العداء للاشتراكية، مثل كتب: أندريه جيد، وآرثر كوستلر، وسيلوني. ثم ظهر ميلفن لاسكي، اليهودي، ليقول إن الثغرة الحقيقية في سياسية الولايات المتحدة الثقافية، هي الفشل في اكتساب الطبقات المتعلمة

---

(1) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ترجمة طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط2، 2002، ص 68، 75.

والمثقفة، لذلك عمل على إصدار صحيفة (أميركان ريفو)، لدعم سياسية الولايات المتحدة في ألمانيا وأوروبا. هكذا أصبح جوسلسون، ونباكوف، ولاسكي: القيادة الفعلية للحرب الباردة الثقافية، لكسب النخب الثقافية الأوروبية، لصالح الطرح الأميركي[1].

انعقد في فندق ستوريا بنيويورك مؤتمراً ثقافياً، شارك فيه اشتراكيون روس، وكتاب وفنانون من أميركا: آرثر ميلر، ماتيسن، نورمان مايلر، ومارلون براندو، وشارلي شابلين، ودورثي باكر. وفي مواجهة هؤلاء كانت مجموعة أخرى، بقيادة الفيلسوف سيدني هوك، والشاعر روبرت لويل، والكاتبة ماري مكارثي، يحاولون تخريب المؤتمر. وأرسل توماس مان برقية أيّد فيها فكرة المؤتمر، ووصف فكرة العداء للشيوعية، بأنها الفكرة الأكثر غباء في القرن العشرين. لكن ت. س. إليوت، وجون دوس باسوس، أرسلا برقيات تعترض على انعقاد المؤتمر. وكان الفيلسوف سدني هوك عضواً في الحزب الشيوعي، ولكنه سرعان ما ابتعد عنه، وتحوّل إلى مخبر في الوكالة الأميركية، حيث وشى بالكاتب مالكولم كولي.

وكان الروائي آرثر كوستلر اليهودي المجري المولد، أحد مستشاري إدارة البحث الإعلامي الكبار، حيث نصح بالتركيز على المثقفين المعارضين اليساريين، لتحقيق تقارب بين الجماعات اليسارية، من أجل تسهيل مراقبة أنشطتها، ثم إضعاف تأثير هذه الجماعات باختراقها أمنياً من الداخل. وقد اشترت وزارة الخارجية ألف نسخة من كتاب كوستلر (الظلام في وقت الظهيرة)، المعادي للاشتراكية وقامت بتوزيعه. كانت استراتيجية المخابرات المركزية، تقوم على أساس: (تقوية اليسار غير الشرعي)، ضد الشيوعية. وكان كتاب شيلزنجر (الوسيط الحيوي)، ورواية (1984) لجورج أوريل، يحملان المنطق نفسه، كذلك كتاب آرثر كويستلر (الإله الذي فشل)، وكان كتاب كوستلر، يوزع بوساطة أجهزة الحكومة الأميركية في كل أنحاء أوروبا[2].

انعقد في باريس مؤتمر لحركة السلام المعادية للحرب، شارك فيه ألكساندر فادييف، إيليا أهرنبورغ، بول روبستون، هوارد فاست، والكاتب الدانماركي

---

(1) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ص 142.

(2) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ص 162.

نيكسو، والإيطالي نيني. وأرسل شارلي شابلن رسالة تأييد للمؤتمر. وأطلق بيكاسو حملة السلام الشهيرة، التي روّج لها الشاعر لوي أراغون، أحد منظمي المؤتمر. وبسبب نجاح هذا المؤتمر الموالي للاشتراكية، قرّرت المخابرات الأميركية، عقد مؤتمر روسيت المضاد: اليوم العالمي لمقاومة الدكتاتورية والحرب، شارك فيه سدني هوك، لكن المؤتمر فشل فشلاً ذريعاً، وجلب كارثة لأميركا في مجال الصراع الثقافي في شخصية ريتشارد رايت، حيث زعم هوك بأن سارتر، استعمله كهراوة ضد الثقافة الأميركية، رغم أن رايت شارك في كتاب (الإله الذي فشل)، إلا أنه ظل يعيش في باريس، مراقباً من المخابرات المركزية، ومكتب التحقيقات الفدرالي، حتى موته في ظروف غامضة في مطلع الستينات.

وفي المقابل: واصل سارتر تمجيده للديمقراطية الروسية، حارسة لقيم الحرية، كذلك جان جينيه، وبيكاسو، وكامو، وأنوي. اقترح جوسلسون عقد مؤتمر (الحرية الثقافية) في برلين الغربية، وكان لاسكي سكرتيراً عاماً للمؤتمر، ووصل آرثر كويسلتر من باريس، ورفض سارتر وكامو حضور المؤتمر. وحضر الوفد الأميركي: هوك، تنيسيوليامز. ومن البريطانيين الذين تلقوا معونات سرية، كان هناك أعضاء الوفد الإنكليزي: هربرت ريد. وجاء من فرنسا: ريمون آرون، أندريه مارلو، كلود مورياك. ومن إيطاليا جاء: مازوشي، تيشي. وهاجم هوك كلاً من سارتر وميرلوبونتي اللذين رفضا حضور المؤتمر. واقترح كويستلر في نهاية المؤتمر، ما سماه: (مانيفستو الحرية). رأى مكتب تنسيق السياسات بعد مؤتمر برلين، ضرورة نقل نشاط منظمة حرية الثقافة إلى باريس، برئاسة جوسلسون، ولورانس دونيقي، إضافة إلى لاسكي وبيرنهام. وتم تعيين الفيلسوف برتراند راسل رئيساً شرفياً لمنظمة حرية الثقافة. كذلك كان جون ديوي، والفيلسوف الألماني كارل ياسبرز، على صلة بمنظمة حرية الثقافة، وأسس جوسلسون ودونيقي، وناباكوف السكرتير العالم للمنظمة، مكتب باريس.

وعقدت المنظمة مؤتمراً صحفياً في باريس، قدّمت فيه المثقف البولندي المنشق (شيسلاف ميلوش، الذي كان يعمل في السفارة البولندية، وهو مترجم قصيدة إليوت: الأرض الخراب، حيث أعلن انشقاقه عن الشيوعية، وامتدح سياسة أميركا. ونشط ناباكوف في إلقاء المحاضرات في بروكسل وبرلين. ونشطت

المنظمة لفتح فروع لها في: ألمانيا، بريطانيا، السويد، الدانمارك، إيرلندا، اليابان، الهند، الأرجنتين، تشيلي، أستراليا، لبنان، المكسيك، البيرو، كولومبيا، البرازيل، الباكستان. وأنشئ الاتحاد الإيطالي للحرية الثقافية برسالة سيلوني، وأصبح مركز الفيدرالية، يضم حوالى مائة تجمع ثقافي مشتقل. وذهب ناباكوف إلى بريطانيا لدعم الجمعية البريطانية للحرية الثقافية، حيث اجتمع مع ت. س. إليوت، وأشعيا برلين، ورتبت لقاءات لليهودية حنة أرنت. ولكن ناباكوف ظل مصرّاً على إقناع المثقفين البريطانيين، بأن منظمة حرية الثقافة، ليست وكالة أميركية سرية[1].

كانت مبادرات وزارة الخارجية الأميركية الثقافية، غير ناجحة، حيث اقتصرت على بعض العروض المسرحية الضعيفة، وتمويل بعض المجلات الثقافية والشعرية في الشرق الأوسط والهند وغيرها. وساهمت في تمويل بعض المهرجانات، من مثل المهرجان الفني الأميركي، الذي شارك فيه: جان كوكتو، سيلوني، لورانس أوليفيه، شيسلاف ميلوش، أندريه مارلو. وشارك فيه أيضاً: فوكنر، وفاريل، ود. هـ. أودن، وستيفن سبندر. وحضر من الفرنسيين: ريمون آرون، أندريه مارلو، كلود موررياك، جان عميروش (من أصل جزائري). لكن جان بول سارتر رفض حضور المهرجان، وشارك الشاعر الأميركي، روبرت لويل.

علق الشاعر الفرنسي بول فاليري على لجنة أوروبا الحرة، ساخراً: يطمح الأوروبيون أن تحكمهم، لجنة من الأميركيين. وخصصت اللجنة القومية، مبالغ طائلة لإذاعة أوروبا الحرة، التي تأسّست في برلين في عقد الخمسينات، وأضحت لها محطات تبث بمختلف اللغات. كما أسّست فورد برنامجاً للنشر والتبادل، ونشرت فيه كتب جورج أورويل وهنري ميلر. وموّلت مؤسسة فورد صندوق دعم أوروبا الشرقية، كما قامت بشراء أعمال روسية ممنوعة، وترجمة أعمال كلاسيكية غربية إلى الروسية. وكان من بين الذين استفادوا من سخاء مؤسسة فورد: هربرت ريد، سلفادور دو مادارياجا، روبرت لويل، روبرت بن وارين، كذلك كانت مؤسسة روكفولر، إحدى مكونات الحرب الباردة الثقافية[2].

(1) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ص 218.
(2) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ص 240.

شغلت مجلة (إنكاونتر)، التي صدرت في الفترة (1953 - 1990) مكاناً مركزياً في عمل المنظمة الأميركية لحرية الثقافة، وكانت تصدر في لندن، ونشر فيها: نانسي ميتفورد، أشعيا برلين، فلادمير ناباكوف، ود. هـ. أودن، أرنولد توينبي، برتراند راسل. كما نشر فيها ديفيد ماركاند، دراسة عن قصص بورخيس، وهربرت ريد. وكانت مجلة إنكاونتر، مجلة ذكية، شديدة الارتباط بعالم المخابرات. وكان المرشح الأميركي لمنصب المحرر المشارك، هو إيرفنج، المدير التنفيذي للمنظمة الأميركية لحرية الثقافة. أما المرشح البريطاني لموقع المحرر المشارك، فهو ستيفن سبندر، الذي خضع لتأثير دبليو، إتش، أودن، وحقّق بعض الشهرة بعد صدور ديوانه الأول: قصائد، وأصبح من شعراء البارزين مع لويس ماكنيس. وكانت له علاقات طيبة مع ثقافة الولايات المتحدة. وقد كتب سبندر (تسبيحة شكر لأميركا). وكان سبندر بالنسبة لمن يستخدمونه في منظمة حرية الثقافة، صلة ربط مهمة بأرستقراطية لندن الأدبية. أما العدد الأول من مجلة إنكاونتر، فقد كتب فيه: دينيس دورجمو من الهند، ألبير كامو، نيكولاس ناباكوف، وهربرت لوتي، وإديث سيتويل. أما مقالات كويستلر، وريمون آرون، فقد أسقطت من العدد، بعد تحذير من ناباكوف[1].

وأصدرت وزارة الخارجية، أمراً بمنع وجود مؤلفات شيوعيين أو متعاطفين مع الشيوعية. وهكذا أصبحت مئات الكتب لمؤلفين وفنانين أميركيين في سلة المهملات. وأزيلت كتب: داشيت هاميت، جان بول سارتر، لانغستون هيوز، مكسيم غوركي، جون ريد، هرمان ملفيل. أزيلت من كافة فروع البيت الأميركي والسفارات. وأحرقت كتب توماس مان، وجون ريد، وهلين كيلر. وتمّت مراقبة: أرشيبالد ماكليش، جون كرورانسوم، ألن تيت، هوراد فاست، ماثيسسن، وأرنست همنغواي، وليم كارلوس وليامز، لويس أنترماير. وكانت مجلات منظمة حرية الثقافة، تستقطب كوكبة من المثقفين. ففي مجلة إنكاونتر في لندن، ومجلة بريف في باريس، كان يكتب: جوليان هكسلي، ميرسيا إلياد، أندريه مارلو، ألن تيت، روبرت بن وارين، أودن. كما كانت مجلة كوادنور، الموجهة لمثقفي أميركا اللاتينية، التي أصدرتها منظمة حرية الثقافة في باريس، برئاسة تحرير

---

(1) فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ص 264.

الروائي جوليان جوركن. وفي فيينا أصدرت مجلة فوروم، برئاسة الناقد فردريك توربيرج. وصدرت مجلة العلم والحرية في هامبورغ.

كانت المنظمة، قد وسّعت من برنامج مطبوعاتها، ليشمل مناطق ذات أهمية استراتيجية: إفريقيا، العالم العربي، الصين. ففي أكتوبر 1962، تأسّست (مجلة حوار)، الصادرة عن المنظمة الأميركية لحرية الثقافة، في لبنان. ظهرت (حوار) في الوطن العربي، عندما كانت المعركة محتدمة بين الاشتراكية والليبرالية في كل شيء، ولأجل هذا قرّرت أميركا أن تخوض المعركة بأعصاب هادئة وبال طويل. إنها تريد أن تكسب المثقفين العرب، وتريد بعد أن تضع البذور الفلسفية السياسية في الثقافة العربية المعاصرة، للرد على المنهج الاشتراكي، وتنسفه بالتدرج. ترأسها الناقد الشاعر «توفيق صايغ»، وشارك بالكتابة في أعداد مجلة (حوار)؛ كل من: بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وسلمى خضراء الجيوسي، ورياض الريس، وغالي شكري، وسهير القلماوي، وزكي نجيب محمود، ولويس عوض، وجبرا إبراهيم جبرا[(1)].

كانت المنظمة في منتصف الستينات تتباهى بقدرتها، على اختراق الكليات والجامعات. وكان كلود مايور، رئيس قسم المنظمات الدولية، مثقفاً وكاتباً وشاعراً، يصول ويجول في أروقة الجامعات الأميركية. وكان أنغلتون، شخصية أدبية، ومحرر مجلة فيوريوزو، وهي مجلة شعرية. وهو الذي قدم إزرا باوند لجامعة ييل، وكان مسؤول الاتصال مع فرع الجامعات. التقى أنغلتون بالشاعر إزرا باوند، وأصبحا صديقين. وأقام صلات مع جماعة رانسوم الشعرية الطليعية. كذلك جند مايور، أحد أعضاء جماعة رانسوم، وهو جاك طومسون، وجند أيضاً الشاعر روبرت لويل، والروائي جون هنت. ونشرت المنظمة ترجمة (الأرض الخراب)، والرباعيات الأربع لإليوت. حيث كانت تلقى نسخ الرباعيات من الطائرات على روسيا. وكانت تروّج لفكر إليوت ولما يسمّى بالثقافة الراقية.

وفي الوقت ذاته كانت منظمة الحرية الثقافية، قد اتخذت من (نادي القلم الدولي) منبراً لخدمة مصالح الحكومة الأميركية، وتمول مجلة ديدالوس، ومجلة

(1) حفناوي بعلي: جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أميركية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2006، ص 28.

تاريخ الأفكار، ومجلة (شعر) التي كان ينشر فيها إليوت، كما تمول مجلة (حوار) اللبنانية، التي ظهرت على صفحات عددها الأول، مقابلة مع ت. س. إليوت[1].

وفي الأخير تشير الناقدة فرنسيس سوندرز إلى بداية النهاية لمنظمة الثقافة والحرية، عندما انتقل مفكر الحرب الباردة السيناتور وليم فولبرايت، إلى معارض علني للحرب الباردة. ثم أخذت المنظمة في نشر تحقيقات عن العمليات السرية لوكالة المخابرات الأميركية وعلاقتها بالمنظمة، وبدأت في نشر الغسيل والفضائح، عندما قال ميلفن لاسكي لسبندر: راتبك منذ سنوات، يغطّى من منحة مالية، يقدّمها الفرع السري في وزارة الخارجية. فغضب سبندر وانسحب من الغداء، واستقال سبندر بعد افتضاح أمره. انعقدت الجمعية العمومية لمنظمة حرية الثقافة في مكتب باريس، لمحاكمة جوسلسون، وهنت، وصدر البيان التاريخي الذي يندّد بمسارات ومدارات المنظمة.

الخلاصة.. سمات النقد النسوي في الخطاب الثقافي:

وأهم سمات اتجاه النقد النسوي في الخطاب الثقافي، تبرز في تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتسمت هذه الكتابة بصفة الأنثوية: عالم المرأة الداخلي المحلي (بيئة البيت مثلاً)، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة الأم بابنتها أو المرأة بالمرأة. وينصبّ الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية والداخلية، وليس على النشاط الخارجي. الاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي، وقد عبّرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات، التي تقلّد مجموعات سابقة تقليداً واعياً، حيث وجدن عند سابقاتهن نوعاً من الدعم والتعزيز، فيقمن هن بدور إفراز الدعم وتعزيز توجهات القارئات المعاصرات، من خلال إفراز المشاركة العاطفية والمشاركة الوجدانية، من خلال كونهن أنموذجاً يحتذيه غيرهن.

محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير

---

(1) حفناوي بعلي: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2006، ص 34.

والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي. محاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالمها أو الأسلوب الأنثوي المتميز، في الكلام المنطوق المحكي والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب، وخصائص الصور المجازية والخيالية. والهدف الصريح لهذا النقد هو إعادة فتح وتنظيم وتوسعة الموروث الأدبي، أي مجموعة الأعمال الأدبية التي أصبحت المادة الرئيسية حسب العرف التقليدي، تستحق الدرس والتاريخ الأدبي والنقد والتحليل، حتى يستوعب الإنتاج الأنثوي الذي طال إهمال الرجل له. وقد حقق هذا النقد إنجازات كبيرة، وأدخل كثيراً من أعمال الأنثى إلى المؤسسة وإلى سلسلة الموروث الأدبي.

لقد تأثرت الحركة النقدية النسوية تأثراً عميقاً بالتحليل النفسي، ولا سيما في إعادة صياغة نظريات فرويد عند «لاكان». وبمتابعة نظريات لاكان تغلبت النسويات الفرنسيات على العداء المستحكم ضد فرويد، الذي تشترك به أغلب الكاتبات النسويات. تدافع جوليا ميشال في كتابها «التحليل النفسي والحركة النسوية» عن فرويد، وترى أن التحليل النفسي ليس تزكية للمجتمع الأبوي بل تحليل له. وهي تعتقد أن فرويد يصف التمثيل العقلي لواقع اجتماعي ما، وليس الواقع ذاته. إن دفاعها عن مفهوم فرويد في «الحسد على القضيب»، وأفكاره عن الاختلاف الجنسي لم يحظ برضا الكثير من النسويات. وإصلاحها أفكار فرويد يدين بشيء ما لـ «لاكان». وكان لزاماً على الكاتبات النسويات أن يستجبن بمرارة التصوير المرأة بوصفها «سلبية، نرجسية، مازوكية، حاسدة على القضيب»، ليس حكماً على المرأة بذاتها، بل قياساً على علاقتها بالمعيار الذكوري. ومع ذلك تؤكد بعض الكاتبات الفرنسيات أن العضو الذكري عند فرويد، هو مفهوم رمزي وليس حقيقة بيولوجية.

الفصل الرابع

النقد الثقافي والإنتلجينسيا/المثقف/السلطة

علاقة السلطة بالمثقف غالباً ما تكون محفوفة بالمخاطر، وخاصة إذا صدرت عن تصور، يرى أن المثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة، لأن هذا التصور يقوم على علاقة ضدية، طرفها السلطة بمفهومها التنفيذي الإجرائي، وطرفها الثاني الذي يتعرّض لجملة من الإكراهات، التي إلى غاية أساسية وهي: إقصاء دوره بوصفه مرجعية تسهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تاريخية معينة. أما سلطة المثقف فتشمل الممارسة الفكرية الاعتبارية والرمزية، التي يقوم بها المثقف. وهنا يطرح السؤال: هل للمثقف سلطة، ما حدودها، ما ركائزها؟

إذا نظرنا إلى عناصر «النخبة» نجد أنها تتكوّن من فئات لها حضور فعّال في الواقع، تمثّل النخبة السياسية والدينية، والنخبة الثقافية بالمعنى المباشر، الأدباء والفلاسفة والمثقفون. تلك النخبة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية، عقلية، أخلاقية، تحديثية، والتي تشكّل مرجعية أساسية للأفكار السائدة في المجتمع، والتي تمارس دوراً طليعياً في ضبط القيم، والممارسات الاجتماعية وتسعى لتطويرها وتجديدها، داخل أطر عقلانية وعملية متماسكة، في إطار نقدي وتؤمن بالاختلاف، وتقرّ بالمغايرة وتعدد المنظورات والاختيارات، وتتفاعل مع الوقائع الجديدة، استناداً إلى رؤية متنوعة تقوم على النقد والتواصل والتفاعل.

تهدف الدراسات الثقافية/النقد الثقافي، إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية. كما أنها ليست مجرد دراسة للثقافة، فالهدف الرئيسي لها فهم الثقافة بجميع أشكالها المركبة والمعقدة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي، في إطار ما هو جلي في حدّ ذاته. ذلك

أن الدراسات الثقافية ليست نظاماً، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة.

الخطاب الثقافي.. «النخبة» وديناميةِ المثقف العضوي

لقد كان لمساهمة المفكر الإيطالي «أنطونيو غرامشي» أهمية معترف بها من الجميع في هذا المجال، فهو يقول بصدد إجابته عن كيفية التمييز بين المثقفين وغير المثقفين «يخيّل لي أن الخطأ المنهجي الأكثر شيوعاً، هو أن معيار التمييز ذلك قد جرى البحث عنه في باطن النشاطات الفكرية، لا في منظومة العلاقات التي نجد فيها هذه النشاطات، وبالتالي الفئات التي يجسّدها المثقفون، وقد صارت في المجتمع العام للعلاقات الاجتماعية».

تأثّر غرامشي بالمفكر النابوليتاني «ج. ب. فيكو»، مؤلف كتاب «العلم الجديد»، الذي تسيطر على مؤلفاته فكرتان بارزتان: الأولى هي القول إن الإنسان هو صانع تاريخه، والثانية أن الإنسان لا يعرف حق المعرفة إلا ما يعمله، فالنتيجة المنطقية أن الإنسان هو، الذي يستطيع أن يخلق تاريخاً حضارياً راقياً معقولاً نهضوياً. وفي رأي غرامشي، أن فيكو في دراسته للوقائع التاريخية والحضارية، يطلق اسم «الفقهاء» على جميع المؤرخين والنقاد، الذين درسوا كل ما يتعلق بمعرفة اللغات والثقافات، والأعمال عند الشعوب، أي الأعراف والشرائع في الداخل والخارج، الحروب ومعاهدات السلام، والعقود والأحلاف والأسفار والرحلات، إلا أن «كروتشه» الذي يستوحي فيكو في نزعته التاريخية، هو الذي أعدّ هذه الفكرة لغرامشي فيما بعد في كتابه «إسهام في نقد ذاتي»[1].

لقد اعتمد غرامشي معايير جديدة، تقوم على الوظيفة والمكانة الاجتماعية التي يشغلها المثقفون في البنية الاجتماعية. وقد وسع انطلاقاً من تلك المعايير مفهوم المثقفين بقوله: إن كل إنسان هو إنسان مثقف، ولكن ليس لكل إنسان في المجتمع وظيفة المثقف. إن غرامشي يرجع العناصر المكونة لمفهوم المثقف إلى

---

(1) جاك تكسيه: غرامشي، دراسة ومختارات، ترجمة إبراهيم محول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972، ص 14.

نقطتين: الأولى: إن كل طبقة اجتماعية، تفرز وتنتج شرائح من المثقفين، لا يقومون بوظيفة تمثيلها فقط، بل يرتبطون بها عضوياً، حيث إن لكل طبقة اجتماعية مثقفيها الذين يرتبطون بها عضوياً، وينشرون وعيها وتصورها عن العالم[1].

كتابان صدرا في القرن العشرين، يدلاّن على تحول في التزام المثقفين: كتاب جوليان بوندا «خيانة المثقفين»، وكتاب كارل مانهايم «الإيديولوجيا واليوتوبيا». كان جوليان بوندا متعلقاً بنموذج ثقافي في حالة كسوف، أما مانهايم فنموذجه في حالة صعود. كان بوندا الذي كانت له مداخلة في قضية دريفوس، يطالب المثقفين بأن يظلوا على ولاء للأفكار العالمية عن الحقيقة والعدالة، وكان يرى أن هذه رسالة روحية، واتهم المثقفين بالخيانة، إذا اقتصر ولاؤهم على أمة بعينها أو طبقة بعينها أو عنصرا بعينه. إن هؤلاء المثقفين شرعوا في تقوية رغبة الناس في الوعي بذاتهم كمتميزين عن الآخرين، وإعلان أي ميل نحو العالمية، باعتباره أمراً جديراً بالزراية والاحتقار. وكان بنداً يخشى أن المثقفين في تناولهم للأهواء السياسية، قد يتسبّبون في الذبح المنظم للأمم والطبقات[2].

وإذا كان كتاب بوندا قد سجل انقضاء نمط ثقافي، فإن كتاب كارل مانهايم جاء يبشّر بالنوع الجديد: المحترف فيما وراء الإيديولوجيات واليوتوبيات. إن مانهايم لم يقتنص هذا التحول إلى مثقف ما بعد اليوتوبيا في كتاباته فقط، بل إن حياته الخاصة أيضاً، عبّرت عن هذه لتحولات التي احتفل بها وتحسر عليها معاً. كان ينتمي إلى جيل من الفلاسفة والشعراء والماركسيين في المجر، مثل جورج لوكاتش وآرنولد هاوزر، الذي تجمّعوا في بودابست، يبحثون عن ثقافة جديدة، تعالج أدواء المجتمع. لم تنته بعد تلك الأيام العنيفة، التي تفكّكت فيها الإمبراطوريات واندلعت الثورات. أصبح مانهايم لاجئاً مرتين: مرة من المجر، والثانية من ألمانيا، وانتهت حياته العملية أستاذاً للتعليم العاليَ في جامعة لندن، يدعو إلى التخطيط الديمقراطي[3].

(1) جاك تكسيه: غرامشي، دراسة ومختارات، ص 30.

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 127.

(3) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 128.

ظهر فوضوي بولندي/روسي، هو جان ماشاجسكي، اعتقد أنه اكتشف سبب الهزائم السياسية الحديثة، وهو المثقفون، يتطلع إليهم كعمال كي يقودهم، في حين أنهم يشكلون طبقة خاصة بهم، ويطلبون السلطة لأنفسهم. وقد طوّر ماشاجسكي ما يمكن أن نسميه نقداً ماركسياً للماركسية، فباسم الماركسية يسعى المثقفون إلى تحقيق مصالحهم الاقتصادية، إنهم قادة أقل ثورية، بقدر ما هم باحثون عن المناصب وتحقيق المصالح الخاصة. وفي احتفال العمال بعيد أول مايو، دعا ماشاجسكي العمال إلى التخلي عن المثقفين، لأنهم يستخدمون حركة العمال للحصول على وظائف سهلة في الدولة. كان راديكالياً مغموراً، لم تكد كتاباته تترجم إلى غير الروسية، وقد نشرت أساساً في سويسرا، على الرغم من ذلك فإن فكرة ماشاجسكي عن المثقفين وتكوين طبقتهم الخاصة، لقيت رواجاً مدهشاً، وظلت تدعم عبر العقود. وعند الكثيرين من الفوضويين واليساريين المنشقين، إن مقولة ماشاجسكي تفسّر ما حدث للثورة الروسية: خطفها المثقفون[1].

أما نقاد الستالينية من ليون تروتسكي إلى المنشق اليوغسلافي ميلان دجيلاس فإنهم يردّدون أصداء ماشاجسكي، ويقولون بأن المثقفين شكّلوا جماعة جديدة من البيروقراطيين، استولت على الدولة وألقت بالطبقة العاملة جانباً. وفي نظر ماكس نوماد، وهو شخصية هامشية في دوائر نيويورك اليسارية، أن أفكار ماشاجسكي تضيء ما يحدث في كل المشروعات الثورية: إن المثقفين يتلاعبون به ويحولونه إلى أهدافهم الخاصة. وما زالت الشكوك الحادة حول المثقفين حية، وفاعلة لدى معاصرين مثل نعوم تشومسكي، الذي يشير ماضيه السياسي إلى مشاركته في عالم ماشاجسكي ونوماد واليسار الفوضوي. إن تشومسكي يدين الأحزاب الماركسية، باعتبارها مجرد جماعات من المثقفين. وأكثر مقالاته ذيوعاً، مثل: مسؤولية المثقفين، والموضوعية، والثقافة الليبرالية. ترسم خطوط خيانة المثقفين. والمجلد الذي يضم هذه المقالات، ويحمل عنوان «السلطة الأميركية والمثقفون الجدد»، يحدّدها بدقة، وعنده أن المثقفين، وهم أساتذة في الغالب، يعملون في خدمة السلطة الأميركية، وعنده أيضاً، فالمثقفون لا يمكنهم أن

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 129.

يتجنبوا «الموقف النخبوي» في سعيهم لإدارة المجتمع والسيطرة عليه[1].

ولم يكن الماركسيون أكثر كرماً من الفوضويين، بل كانوا أيضاً لا يثقون بالمثقفين باعتبارهم، برجوازيين متعاطفين ونخبويين، يفتقدون العزم الصادق والالتزام. في كتابه الحافل بالمعلومات عن المثقفين، وعنوانه الفرعي «تاريخ إهانة»، جمع دايتنر بيرنج الأستاذ في فقه اللغة الألمانية، النعوت التي اعتاد الماركسيون إطلاقها على المثقفين: المرتعشون، الانتهازيون، الفردانيون، المتذبذبون، الخونة، خدم البرجوازية. واستعاد الكاتب الأميركي الزنجي ريتشارد رايت تجربته مع الحزب الشيوعي في شيكاغو، وانتهى إلى نفس الحكم على المثقفين[2].

لقد شاع استعمال لفظ المثقف ليشمل معظم المتعلمين. أخذ الأدباء بالظهور وتبعهم رجال القانون، والمهنيون، ثم فيما بعد علماء الرياضيات والفلكيون، وأخيراً الفلاسفة المتنورون ورجال السياسة. إن العلاقة التي تربط الثقافي بالسياسي، كحقلين للممارسة الاجتماعية، هذه العلاقة التي يعبّر عنها باسم علاقة المثقفين بالسلطة. فالقول بأن علاقة المثقفين هي علاقة صراع، في رأي بعض الباحثين، هو قول خاطئ ويتوقف على طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة، فالمعرفة بعد من أبعاد السلطة. إن المسألة الجوهرية برأي «فوكو»، ليست أن ينتقد المحتويات الإيديولوجية المرصعة للعلم، ولا في أن تواكب ممارسته العملية لإيديولوجيا صحيحة، بل في معرفة ما إذا كان بالإمكان بناء سياسة جديدة للمعرفة، فالأمر لا يتعلق بتحرر المعرفة من كل نظام فهذا مجرد وهم، نظرا لأن المعرفة بحد ذاتها سلطة، بل بفك الارتباط بين سلطة المعرفة وأشكال الهيمنة الاجتماعية والاقتصادية في جميع المجالات، التي يوجد فيه بغية مقاومة الاحتواء والهيمنة. لقد ارتبط وضع المثقف وموقعه، بوضع السلطة وموقعها، وأن العلاقة بين هذين القطبين، تحكمها إما حالة صراع، وإما حالة هدنة وذلك حسب الهوية الطبقية لكل من المثقف والسلطة[3].

---

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 130.

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 131.

(3) يوسف شوكت: المثقفون والتقدم الاجتماعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1984، ص 129.

تشير كلمة «النخبة/الصفوة» إلى فئات اجتماعية متفوقة، مثل الوحدات العسكرية أو الطبقات العليا من النبلاء. وتعتبر أعمال باريتو، موسكا ورايت ميلز، بمثابة الأرضية التي استلهمتها معظم الدراسات والأبحاث الحديثة. رغم التنوع والاختلاف القائمين بين منظري النخبة، حول آليات وسيرورة تكوينها، فإن الاتفاق حاصل بينهم على أهميتها وتأثيرها في المجتمع. كان باريتو أحد المفكرين القلائل الذين أشاروا إلى صعوبة الاختيار في هذا المجال، بحيث يقع التردد بين كتابة المفهوم بصيغة المفرد أو الجمع، وينطوي المفهوم على تقدير النجاح الذي يحققه الفاعلون الاجتماعيون لدى القيام بنشاطهم. وبما أن تقدير النجاح يقوم على المقارنة بين ما يكون قابلاً للمقارنة، فإنه لا يمكن الحديث عن النخبة إلا ضمن أحد فروع النشاط، بحيث يصبح هناك عدد من النخب، بعدما يكون لدينا من فروع النشاط. غير أن باريتو يستبعد كذلك التعارض الميكيافيلي بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة[1].

وتزداد خطورة المهمة في ظروف الثورة الثقافية، فالمثقف اليوم لا يلتقي بالسلطات القائمة استناداً إلى توافق سياسي وإيديولوجي، بل يلتقي بها عبر باب جديد، هو الاختصاص الذي يفضي إلى إيديولوجيا التحديث. ولكن وكما يرى الفيلسوف الأدبي «جان بول سارتر»، أن الإيديولوجيا تلقن تقنيي المعرفة دورين: فهي تجعل منهم في آن واحد اختصاصيين في البحث وخادمين للهيمنة، أي حراساً على التقاليد، أما الدور الثاني فيهيئهم ليكونوا على حدّ تعبير غرامشي، موظفين في البنى الفوقية[2].

يرى سارتر أن على المثقف في هذه الوضعية أن يقبل المعرفة العملية بالإيديولوجيا السائدة، أو يتدبّر أمره معها، وبذلك يتوصل إلى عن سوء نية كاملة إلى وضع العام في خدمة الخاص، فيغدو لامبالياً من وجهة النظر السياسية، ولاإدارياً وقد يقوده ضغط السلطة إلى العدول عن موقف صحيح،

(1) بوتومور: النخبة والمجتمع، ترجمة جورج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1971، ص 5، 6.

(2) جان بول سارتر: دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1973، ص 23.

فيتنازل، سلطانه وفي هذا الحال يصبح برضى وغبطة ليس مثقفاً. وإذا ما رفض المثقف طريق التبعية للسلطة، فإنها تعتبره منافساً لها، فتسعى إلى محاربته بشتى الوسائل. وفي عصر الإعلام لجأت السلطة إلى جر الثقافة إلى حقل الإعلام، بغية القضاء على الثقافة كحامل الإيديولوجيا المعارضة، والجماهير عن طريق تفكيك عناصرها وشرذمتها. وهناك إجماع على أن المثقفين يشعرون بالسخط المزدوج من الإعلام المحلي، الذي لا يلبّي الطموح ومن الإعلام العالمي، إعلام التوجيه والتسلط الذي يقوم على الثقافة المضادة، ويريد تدجين الشعوب وإعاقة تقدمها[1].

وهذا يؤدّي بنا إلى مسألة أخرى أفاض فيها «هربرت شيللر» في كتابه «المتلاعبون بالعقول»، حيث يشير، إلى أن ميزانية الإعلام الأميركي، خصصت مبلغاً هائلاً للسيطرة على هؤلاء الذين رفضوا الأفكار المطروحة للنظام العالمي الجديد، فهل ينجح هؤلاء في إحكام السيطرة على العالم وشعوبه، أم يستفيق العالم من غفوته وتقف أنظمته الوطنية في مواجهة الغزو. إن بعض الدراسات تتنبأ بثورة ضد الغزو، يشارك فيها كل المثقفين، لكن ذلك يتطلب في أبسط متطلباته موقفاً دفاعياً شعبياً وموقفاً وطنياً، تعمل فيه السلطات على دعم الثقافة والإعلام والاقتصاد. وهذا لن يتحقق إلا بتكامل سلطة المثقف وثقافة السلطة، تكاملاً عضوياً، وبما يؤدي إلى رفاهة المجتمع وتحقق العدل والمساواة. وهي مهمة ليست بالعسيرة ولا باليسيرة، لكنها تتطلب جهداً مستمراً وعملاً دؤوباً[2].

كما يعالج هذا الباحث المتخصص في الإعلام الأميركي مسألة الانتقائية في بث المادة. هذه الانتقائية هي بطبيعة الحال جزء لا يتجزأ من أي تواصل إنساني. إلا أننا بإزاء التحكم في تحديد أطر المعلومات المتاحة. من يطرح الإشكاليات، ومن يختار مجالها، كيف ستعالج، وأي الأبعاد يتم التركيز عليها، وأيها تحجم أو تغفل أو تعطي مكانة ثانوية، أو يشار إليها على عجل؟ هذا كله يحدّد في النهاية مصير المعلومات المقدمة، كما يحدّد العناصر التي تجعل الشيء مقبولا أم لا؟

(1) جان بول سارتر: دفاع عن المثقفين، ص 31.

(2) هربرت أ. شيللر: المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص 177.

وتتم هذه العملية بشكل مدروس، يسبغ عليها الواقعية والمصداقية، مما يجعلها طبيعية. فمثلاً يشيع في هذه القنوات إبراز صورة الطفل الإفريقي الهزيل المريض البائس، في كل مرة يراد فيها الحديث عن المآسي البشرية. وقد يحلّ الطفل الآسيوي محله. أما حين يراد الحديث سواء في مقدمات البرامج، أو لازمتها عن المستقبل والتقدم والعافية، فإن ما يبرز دوماً هو صورة الطفل الغربي الأشقر. وندر أن حدث العكس. وبالتكرار تتحوّل المسألة إلى حكم قيمة على عالمين: الرخاء والصحة والنمو والمستقبل، في مقابل البؤس والمرض والمآسي(1).

حاول الناقد الثقافي والمفكر الفرنسي «ريمون آرون»، أن يستعرض في كتابه الشهير «أفيون المثقفين» أهم المشاكل الفكرية التي تواجه العقل الحديث من ناحية ثقافية سياسية. وهو يشرح المغالطات التي تقع فيها طبقة المثقفين، حين تحاول الأخذ تطبيق هذه الأفكار. وهذا نراه يعمد إلى دراسة كل منها على حدة، فيمحص السمين من الغث، وفي عمق متزايد نراه ينكبّ على دراسة: الثورة واليسار، واليمين، وفلسفة التاريخ، وإمكانية التعايش بين النظم. وهو يسلك طريق الباحث المثقف فلا يعمد إلى التهويش، بل يعالج القضية من جذورها بروح المفكر السمح، لا «الزعيم المتعصب»(2).

يقوم المفكر ريمون آرون بمهمة التدريس في جامعة السوربون، وعدد آخر من الجامعات الفرنسية، كما سبق له أن ألقى قدراً ملحوظ الأثر من المحاضرات في جامعات الولايات المتحدة العديدة. والمفكر ريمون آرون صحفي وكاتب ومثقف وسياسي وأكاديمي، طويل الباع في شؤون الثقافة/ السلطة/ المثقف. فقد عاصر هذه الشؤون وتفهمها جيداً، كما أنها قد تكون هي موضوع اختصاصه المحدّد. يرى أن لكل مجتمع من المجتمعات عددا من الفنانين ورجال الأدب، الذين أغنوا حياة بلدهم ومعاصريهم بأفكارهم وثقافتهم. ويرى أيضا أن كلمة «مثقف» لا تزال تضيق حدودها، أي أن انطباقها على رجل بعينه آخذ في

(1) هربرت أ. شيللر: المتلاعبون بالعقول، ص 48.

(2) ريمون آرون: أفيون المثقفين، ترجمة عادل زيتوني، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت ط 2، 1978، ص 5، 6.

النقصان، فما كان يعتبر مثقفاً في مطلع القرن العشرين مثلاً، قد أصبح خارج مدلول هذه الكلمة في الوقت الحاضر[1].

ويعرض ريمون آرون تعريفاً آخر يضيق المفهوم العام لكلمة «مثقف»، وهو ما يفصل بين الخبير والأديب، وأن هاتين الفئتين من الناس متداخلتان، بحيث يظل الواحد من أفرادها، ينتقل طوراً في هذه المجموعة وطوراً آخر في تلك. إن الشعراء والروائيين والرسامين، هم الحلقة الصغرى للمثقفين، لأنهم يعيشون من مواهبهم وعن طريق استخدامها. وإذا كان للمرء أن يجعل للنشاط الذهني هو المعيار الحقيقي لتصنيفه، فإن السلم سيهبط به من بلزاك إلى كتاب قصص الأطفال. والفنانون الذين يظلون يجترون أفكار الماضي دون إبداع شيء جديد، وأساتذة الجامعات، ورجال لبحث في مختبراتهم: كل هؤلاء في نظر آرون، يشكلون الهيئة العامة التي تقوم على شؤون المعرفة والثقافة في الوقت الحاضر، وهم المثقفون. ويأتي دونهم في المرتبة الصحفيون، وموظفو مختلف أجهزة الإعلام. ولكن الأمر مع هذه المجموعة يختلف عن سابقاتها، فبمجرد أن يصبح الفرد من هؤلاء عبداً للمال أو ذوق الجمهور، أي حين يكف عن الإبداع من عندياته، يتجرّد من كونه مثقفاً[2].

ويخلص ريمون آرون إلى مواصفات ومهام المثقف الراهن: فالمثقف رجل الأفكار ورجل العلوم، وهو الذي يؤمن بنظرة معينة تجاه الإنسان والفكر. ولما كانت المفاهيم التي تبثّها الجامعات الحاضرة مفاهيم عقلانية تفاؤلية، فإن المثقف الحاضر سرعان ما يأخذ في انتقاد الواقع على أمل استبداله بخير منه. ولكن روح لانتقاد تغلب عليه، فيتعامى عن رسم هيكل عام للعالم الذي يريد. وحين يبدأ مثل هذا في انتقاد واقعه، يصطدم بعقبات كثيرة، ويتم ذلك على مراحل ثلاثة: انتقاد الشكل، انتقاد الأخلاقية، أو انتقاد الروح في التصرف. وانتقاد الإيديولوجية، والمثقف بذلك يأخذ في الهجوم على المجتمع، الذي يعيش فيه بشكله الحاضر، والدعوة إلى مجتمع منشود في المستقبل. وحين تتم هذه المرحلة من الانتقاد، تبدأ نفس المثقف تراوده في ضرورة النزوع، إلى إبراز طاقاته في النشاط السياسي.

---

(1) ريمون آرون: أفيون المثقفين، ص 211.

(2) ريمون آرون: أفيون المثقفين، ص 213.

ولما كان هو غير راضٍ عن الواقع، فإنه يغدو ثورياً[1].

وقد صدر كتاب ريمون آرون «أفيون الشعوب» منتقداً للماركسية، حيث أطلق القول بنهاية عصر الإيديولوجيا، أو نهاية العصر الإيديولوجي، من حيث إن الإيديولوجيا تعني الثورة واليوتوبيا، وهذان قد انتهيا. وليس هناك من يدعي وجود بديل للرأسمالية المتطورة. إن المجتمع الغربي في نظره ناقص وغير عادل في مناخ كثيرة، لكنه قد تقدّم كثيراً، بحيث تكفي الإصلاحات كي تكون واعدة بأكثر، مما يعد به العنف والاضطراب، الذي لا يمكن التنبؤ بنتائجه. وتساءل آرون مندهشاً: هل ما تزال هناك حاجة لإدانة أفيون المثقفين؟ وانضم إلى جوقة من الأصوات في أوروبا والولايات المتحدة. أعلن مع هؤلاء باحتفال نهاية الإيديولوجيا[2].

وربما ظهر تعبير «نهاية الإيديولوجيا» للمرة الأولى في كتابات الروائي «ألبير كامو»، عندما كتب مقالة في صحيفة «المقاومة»، التي كان يصدرها، انتقد فيها جهود الاشتراكيين الفرنسيين الحديثة، لعقد مصالحة بين الماركسية والأخلاق، وعند كامو فإن المصالحة لا تتم. بعدها بسنوات استخدم أستاذ كبير في جامعة هارفارد، هو «هـ. ستيوارت هيوز» مصطلح نهاية الإيديولوجيا، في بحث له عن مزاج المثقفين الأوروبيين. فقد لاحظ هيوز أن المثقف الأوروبي اليساري، أصبح الآن على يقين بقدر من الشعور بالصدمة، أنه يفضّل الرأسمالية على الاشتراكية، فنهاية صوفية اليسار، هي أوضح الإشارات التي تظهر. وأكد في هذه المقال أن اليسار أصبح يفتقد الاقتناع والأفكار.

وقدم كثير من المعلقين والدارسين حججاً مشابهة، من مثل جوديث شكلار في كتابها «ما بعد اليوتوبيا» انهيار الإيمان السياسي. ويصوغ دانييل بيل في «نهاية الإيديولوجيا» أكثر المعادلات حدة، وينتهي بتأملات حول مصير المثقفين الأكثر شباباً، في عالم قد أحال الراديكالية واليوتوبيا إلى التقاعد، ويبحث بحثاً لا يهدأ عن راديكالية ثقافية جديدة، فلا يجد شيئاً: الإيديولوجيا «فقدت حيويتها الثقافية»، والسياسة لا تقدّم سوى قدراً قليلاً من الإثارة، ويضيف: فما هو بالغ

(1) ريمون آرون: أفيون المثقفين، ص 217، 218.
(2) ريمون آرون: أفيون المثقفين، ص 211.

الأهمية الآن أن ثمة «يساراً جديداً» يتكوّن، يحمل أقل الذكريات عن الماضي[1].

اليسار الجديد وعصر الستينات عصيان على التلخيص والإيجاز، وسيظلان موضع نقاش وخلاف، وعقد الستينات حين بدا لم يكن أحد يعرف، ماذا سيحقّق وإلى أين ينتهي. فعند بعض المحافظين يظل عقد الستينات حياً، من حيث إنه فترة توعك أميركا ومشكلات المخدرات والقهر الطبقي، والأكثر اعتدالاً من هؤلاء، سيشهدون بأنه عقد نهاية الحرب في الفيتنام، وبزوغ وعي جديد بأشكال عدم المساواة العنصرية والاجتماعية. وقلة ترى أن عقد الستينات كان فترة جدل قاس، إنها لم تكن ثورة سياسية فقط، بل ثورة في الحياة والقيم الأخلاقية، ونوقشت القضايا الجنسية بل ولوحقت أحياناً، وكان شعار الستينات «ما هو جنسي سياسي»، يعني أن الحياة الخاصة، والتي كانت تعتبر يوماً خارج دائرة السياسة، أصبحت موضوع نقد وبيانات، وخفت الحديث عن الإيديولوجيا.

أما في العقود العديدة التالية، فقد تلقّت مقولة نهاية الإيديولوجيا الضربات: فمع حركة الحقوق المدنية والقوة السوداء، والاحتجاج ضد الحرب والنضال الوطني من أجل التحرر والحركة النسوية، بدا أن العالم غارق في الثورة والإيديولوجيا[2].

وكتاب فرانسيس فوكوياما، الذي حظي بمناقشات كثيرة «نهاية التاريخ والإنسان الأخير»، يتصدّى في جانب منه لهذه القضية، وقضيته هي إعادة صياغة ذات زخرف فلسفي، لتلك الحجج المبتذلة حول «نهاية الإيديولوجيا». وقد أضاف فوكومايا هيغل وألكسندر كوجيف، وهو هيغلي روسي/ فرنسي، إلى دانييل بيل. وأحسّ فوكوياما بالتقارب بين موقفه ومواقف بيل، فحاول أن يبتعد عنه، وذهب إلى أن الانتصار النهائي للديمقراطية الليبرالية الغربية، لا يؤدي إلى نهاية الإيديولوجيا، أو إلى نقاط التقاء بين الرأسمالية والاشتراكية، ولكن إلى انتصار لا شبهة فيه لليبرالية الاقتصادية والسياسية[3].

---

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 15.

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 17.

(3) فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1992، ص 62.

وقد أثارت دعوى فوكوياما نقداً مستفيضاً وقاسياً، لكن نصفها على الأقل ثبت لهذا النقد. وفي كتابه رأى ثورة ليبرالية تشمل العالم، أو تاريخاً عالمياً للإنسان في اتجاه الديمقراطية الليبرالية. وأعلن ليس فقط نهاية الإيديولوجيا، بل نهاية التاريخ. وعلى أي حال فلم ينته التاريخ ولا انتصرت الديمقراطية الليبرالية في كل مكان. ولا يزال للنظم الفاشية والمستبدة مستقبل زاهر، لقد أسرف فوكوياما في استخدام براعته لتأكيد هذه القضايا، لكنه لم يلقَ اهتماماً لتلك النتيجة المتناقضة لهزيمة اليسارية، ألا وهي ضياع الوضوح الليبرالي وصدق العزيمة.

لقد اختصم اليسار الجديد مع اليسار القديم، حول مسألة السلطة/الثقافة/المثقف. فقد شاء اليسار الجديد ألا تكون له علاقة بأولئك المستبدين، والموظفين البيروقراطيين وشيوعية الثكنات. ولهذا السبب لم يصدم اليسار الجديد الشيوعيين المحافظين وحدهم، بل صدم الشيوعيين البلهاء ومتبلدي الحس كذلك، ومن ثم اعتبر اليسار الجديد فوضويا إلى حد بعيد. وقد استجابت الأحزاب الشيوعية في كل مكان تقريباً استجابات تتسم بالهلع تجاه اليسار الجديد. وفي السبعينات صدر كتاب يعدّ نموذجاً في هذا السياق بعنوان «أساطير معادية للشيوعية وراء أقنعة يسارية»، يهاجم اليساريين الجدد، باعتبارهم فوضويين وخلعاء فاسقين[1].

يكتب الناقد يول بيرمان في كتابه «قصة يوتوبيتين»: هنا وهناك، فإن قادة ثورات 89، من مثل فاسلاف هافل في تشيكوسلوفاكيا، وآدم ميتشنك في بولندا، كانوا هم أنفسهم هؤلاء الأشخاص البطوليين، الذين قاموا وهم بعد راديكاليون شبان، قاموا بأدوار في قيادة حركات 68، مما يكشف الصلة بين الوثبة والوثبة التالية عليها. ميتشنك - على الأقل - يبدي نصف الموافقة، فقد كتب بالنسبة إلى جيلي، بدأ طريق الحرية في عام 1968. وهافل أيضاً وجد الدعم من ثقافة الستينات، ويرجع جانب منه إلى زيارة قام بها إلى نيويورك في العام 1968. يكتب بيرمان أن حركة المنشقين التشسك، كانت تأييداً عرضياً لبعض النظريات الثقافية الأكثر عنفاً، التي أصبحت رائجة عند اليسار الجديد الأميركي حوالى 1969[2].

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 23.

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 24.

يجري في السنوات الأخيرة في الدراسات والبحوث الثقافية صراع فكري حول البعد المعرفي لمفهوم الطليعة/المثقف/الإنتلجينسيا. حيث تدخل أغلبية هذه الدراسات الإنتلجينسيا في عداد الطبقة الوسطى، على أساس التمثيل الوظيفي، الذي يتطلب في الأساس جهدا ذهنيا. وعليه تشمل شريحة الإنتلجينسيا جميع أولئك الذين ترتبط مهنتهم بالعمل العقلي، ومن ثمة تكمن وظيفتها الاستراتيجية في إنتاج الفاعليات الذهنية في جميع الميادين[1].

هكذا يحمل الدرس الثقافي في الإنتلجينسيا، مهمات رائدة في العمليات الهادفة إلى إقامة التطور الديمقراطي، معتبراً إياها الفئة القادرة/المؤهلة على صوغ إيديولوجيا متكاملة للتطور، مستندة إلى التقاليد المحلية والشعور القومي والمبدأ الديمقراطي. نجد صياغة هذه المقولة في قول المؤلفين الأميركيين: ليبست، وم. باسو. «.. يتوقف تحديد وظائف المفكرين التي لا تحصى على مقدرتهم، في أن يأخذوا بأيديهم المسؤولية، وتحويل المجتمع عن خط المبادئ الإيديولوجية الخاصة، وهذا الأمر سليم تماماً بالنسبة للعلوم الجديدة بوجه خاص. ولسوف يتحدد الوضع المستقبلي المتوازن لتطور هذه البلدان، بالقدر الذي يكون فيه هؤلاء المفكرون وغيرهم، من نخبة الأمة قادرين على ممارسة صلاحيتهم على أساس عقلاني ومشروع»[2].

ويبقى التحديد السوسيولوجي لمفهوم الإنتلجينسيا ببنيتيها: العمودية والأفقية، والمظاهر الأساسية للحركة القائمة في البنية الاجتماعية إحدى أكثر المسائل تعقيداً، وهي تبرز لدى دراسة المثقفين كقطاع اجتماعي، يضمن لها وضعاً اجتماعياً ممتازاً في المجتمع المعاصر، على أساس التقسيم المجتمعي للعمل. فينصرف المفهوم السوسيولوجي العام/الشائع، إلى اعتبار الإنتلجينسيا فئة اجتماعية مؤلفة من أناس يكدحون بأدمغتهم.

وفي السنوات الأخيرة في المناقشات الأكاديمية، قامت محاولات جديدة لتوسيع مفهوم الإنتلجينسيا الوطنية، حيث تدخل الباحثة السوفياتية «ف. غاتا.

(1) صلاح كامل: الإنتلجنسيا، هذا اللغز البرجوازي، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 13.

(2) لبيست وم. باسو: المثقفون والتقدم الاجتماعي، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة، دمشق، 1984، ص 14.

غوشينا» معياري التحصيل العلمي والعمل الذهني كعلامتين أساسيتين للمثقفين، باعتبار الإنتلجينسيا مقولة تاريخية، يتغيّر مفهوم طابع وظائفها الاجتماعية تبعا للشروط الملموسة. على أساس أن هذا المعطى الجديد، يمكن أن يتّسع مفهوم الإنتلجينسيا الوطنية كجماعة، ليشمل تلك المجموعات العاملة، التي تدخل ضمن إطار العلم والمعرفة، أو من يعملون بعقولهم والمرتبطين في غالبيتهم بحلقات وصل خاصة، بمجمل نظام تحديد الإنتاج الاجتماعي. تتحدد الفاعلية الأساسية للإنتلجينسيا في طبيعة وظيفتها الإنتاجية، المرتبطة أساساً بالحقل العام للفاعلية الإيديولوجية. ومن ثمة تصبح مهمتها الوظيفية، هي تنشئة لإدراكات للعالم تتضمن مصالح طبقة معينة في المجتمع[1].

النقد الثقافي.. نقاد الثقافة الجماهيرية/العنف الرمزي

تعرّضت أغلب المضامين الإعلامية والثقافية، التي تبنتها وسائل الإعلام الحديثة، إلى انتقادات عديدة من قبل العديد من المفكرين والأكاديميين، الباحثين من منطلق أن لهذه المضامين آثار سلبية، على الفرد والمجتمع وعلى سيرورة الحياة اليومية، وقد تركّز النقد في أغلبه على مدرسة فرانكفورت وروادها، الذين حاولوا بكل الطرق والوسائل، التصدي لهذا النوع من الثقافة، إلى جانب بعض المفكرين الفرنسيين، وحتى الشرقيين من خارج هذه المدرسة. وعرف هؤلاء جميعهم بـ «نقاد الثقافة الجماهيرية»، وانقسم النقاد إلى تيارين: تيار النقد النخبوي للثقافة الجماهيرية، وتيار النقد الثقافي الديمقراطي.

- تيار النقد النخبوي للثقافة الجماهيرية: ويمكن أن نعوزه إلى الناقد والكاتب/المؤرخ الفرنسي «ألكسيس دي توكفيل»، صاحب كتاب «الديمقراطية في أميركا»، الذي رصد مجموعة التغيرات، التي حصلت في الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، حيث تغيّرت العلاقة بين الزبون والحرفي، فبعدما كان مباشرة أصبح هناك وسائط بينهما، كما أن الحرفي يشعر بإحساس عظيم بالإنجاز مثل الفنان المبدع، لأنه قام بصنع هذه القطعة دون مشاركة من أحد، بينما الآن لم يعد ذلك الإحساس بالإبداع، لأن عمل الحرفي أو الفنان، أصبح يقتصر على

(1) صلاح كامل: الإنتلجينسيا، ذا اللغز البرجوازي، مرجع سابق، ص 32.

حركات روتينية متباينة ومتشابهة، كما أن صاحب المصنع لم يعد يأبه بالإتقان والنوعية، بل أصبح يركّز فقط على الشكل الخارجي للمنتوج، لإبهار المستهلك معتمداً في ذلك على تقنيات الإشهار والتسويق، وكل ذلك من أجل زيادة نسبة الربح، إنه الإنتاج على نطاق واسع[1].

ويعمّم دي توكفيل هذه الصورة على مجالات الإبداع الفني المختلفة؛ كالأدب والمسرح والشعر والنحت والرسم، متهماً الأنظمة الديمقراطية بمسؤوليتها عن هذا «التدهور المفجع»، لأنها سمحت بظهور فئات اجتماعية جديدة، تحاول الصعود بسرعة في السلم الاجتماعي، ولها تطلعات تفوق إمكاناتها المادية والفكرية، وتكون بالتالي سوقاً رائجة لهذا الإنتاج السوقي الهابط. وكحل لهذا، اعتبر دي توكفيل الثقافة الراقية الحقيقية، لا يمكن أن تكون إلا ثقافة نخبة ضيقة، بإمكانها أن تستوعب ما يقدم لها، ولها ما يخولها مادياً وفكرياً، من اقتناء وتذوق لتلك الأعمال الفنية، ويرى أن الحل الوحيد ه الرجوع، إلى ما قبل الثورة الصناعية وما قبل المجتمعات الجماهيرية[2].

وقد انضمّ إلى دي توكفيل في مطالبته بالرجوع إلى ثقافة نخبوية أرستقراطية، بعض المفكرين والنقاد والأدباء، أبرزهم: ت. س. إليوت، وأورتيغا أي جاسيت. الذين اعتبروا الثقافة الجماهيرية بمثابة انحطاط للثقافة الراقية أو النخبة، وانعكاس للقوة المتنامية للجماهير. ويذكر «ت. س. إليوت» في «ملاحظات نحو تعريف الثقافة»، أن ثقافة المجتمع هي الأساس، وذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع. ولا ينبغي من وجهة نظر إليوت اعتبار المستويات العليا، على حظ من الثقافة أكبر من حظ المستويات الدنيا، ولكن ممثلة لثقافة أكثر وعياً وأكثر تخصصاً. وتناول «ت. س. إليوت» في كتابه المذكور، قضايا الثقافة والموروث الحضاري، يصدر في نظرته عن جذر أنجلوساكسوني، في حديثه عن حاضر الثقافة الأوروبية، يحدّد نماذجه وآليات عمله المادية والروحية والفكرية. وهو يعتقد أنه لو مات الكيان الروحي في أوروبا، وبقي كيانها المادي لما بقيت

(1) أليكسيس دي توكفيل: الديمقراطية في أميركا، الجزء الأول، ترجمة أمين مرسي قنديل، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1962، ص 310.

(2) أليكسيس دي توكفيل: الديمقراطية في أميركا، الجزء الأول، ص 385.

أوروبا، بل مجرد كتلة من البشر تتكلم عدة لغات. وتؤلف العلاقة القائمة بين الثقافة والتربية، والثقافة والدين. ويدافع إليوت عن مجتمع النخبة «.. فالمهم هو أن يكون للمجتمع بناء تتدرج فيه المستويات الثقافية تدرجاً متصلاً من القمة إلى القاعدة، ومن المهم أن نتذكر أنه ينبغي أن تعد المستويات العليا، على حظ من الثقافة أكثر وعياً وتخصصاً»[1].

تيار النقد الثقافي الديمقراطي: أما داخل الولايات المتحدة، فنجد أعمال «دوايت ماكدولاند»، والتي تعكس تحول النظرة إلى ثقافة الجماهير، من قبل واحد من كبار المثقفين في القرن العشرين. وجّه ماكدولاند الاهتمام إلى كتاب «ميشيل هارينتغتون»، الذي كان يلقى الإهمال، وعنوانه «أميركا الأخرى»، كما أن ماكدولاند يعلن ثقافة الجماهير، من حيث إنها هابطة واستغلالية، ويضيف قائلاً: إن ثقافة الجماهير مفروضة من فوق، يضعها الفنيون المستأجرون لرجال الأعمال، وجمهورها مستهلك سلبي، تنحصر مشاركتهم في الاختيار بين أن يشتروا أو لا يشتروا، وأن سادة (الكيتش)، يشغلون الاحتياجات لثقافية للجماهير، من أجل تحقيق الأرباح أو استمرار سيطرة طبقتهم[2].

ويواصل ماكدولاند منتقداً الثقافة الجماهيرية وحتى الثقافة الجادة، في جزء كبير ومعتبر منها، حيث يشير إلى انتصار الحقيقة عن الثقافة الجماهيرية، لأن ثقافتنا الجماهيرية وقدراً معتبراً من ثقافتنا العليا والجادة، يسودها التركيز على البيانات، والإعجاب الواضح بالمعلومات، والازدراء العسير للخيال والحساسية والتأمل، نحن مهووسون بالتكنيك، معذبون بالحقائق، واقعون في عشق المعلومات. يجب على روائيينا الشعبيين، أن يقولوا لنا كل شيء عن الخلفيات التاريخية والمهنية لعرائسهم، ولوردات الصحافة عندنا يربحون الملايين، لأنهم يقولون لنا كل يوم حقيقة يومنا، وطريقتنا في متابعة «رياضة» ما هي أن نكدس قدراً غير عادي من البيانات، عن متوسط الضربات والمباريات التي كسبت. وقد

(1) ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1975، ص 91.

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص 95.

يكون ماكدولاند شهيراً بنقده لثقافة الجماهير، لكن جدارته الحقيقية بالشهرة، إنما تتمثل في مقالاته عن مؤسسات وموضوعات محددة، مثل الروائيين الشعبيين، أو الكتب العظمى، أو الطبعة الثالثة من قاموس وبستر الدولي، أو العشق الأميركي لسلسلة كتب (كيف يمكنك أن. . .)[1].

لم يكن ماكدولاند المنظر الوحيد لهذا «النقد الثقافي الديمقراطي» للثقافة الجماهيرية، حيث انضم إليه كل من «غرينبرغ كليمنث»، و«برنار روزنبرغ»، و«إدوارد شيلز»، و«لازار سفيلد»، الذين هاجموا هذا النوع الثقافي، واعتبروه شكلاً متدنياً من أشكال الثقافة الحديثة. كما يمكن تصنيف كتاب «ريتشارد هوغارت» الموسوم بعنوان «فوائد معرفة القراءة والكتابة»، على أنه عمل رائد في الدراسات الثقافية في القرن العشرين، حيث هاجم ثقافة الجماهير بشدة[2].

ويستحق «ماثيو أرنولد» الاهتمام من أجل ما قاله، ومن أجل ما أوضحه عن المناهج السائدة نحو الثقافة. وبرغم أنه لم يكن فيلسوفاً احترافياً، إلا أنه قدّم خطة لتثمين ثقافة الجماهير، يصعب أن تبزها ثقافة أخرى. وبعض المشكلة أن اليمين واليسار كليهما أساء قراءة أرنولد، وباختصار نقول إن أرنولد استطاع أن يجمع معاً ما ظن كثير من المفكرين المعاصرين، أنه لا يمكن أن يجتمع: نقداً صارماً للثقافة الشعبية، والتزاماً صارماً بالديمقراطية. وأرنولد معروف جيداً بكل تأكيد، حيث كان أكثر النقاد تأثيراً في عصره، ويجب أن نؤكد هذا على نحو لا جدال فيه. ولأكثر من قرن كامل، فإن قليلين هم الذين بلغوا مكانة وتأثيراً، يمكن مقارنتهما بما بلغه، وأثبتت إحدى الدراسات قبل ثلاثين سنة: ليس هناك ناقد أجنبي آخر، وربما قلة من النقاد أهل البلاد فقط، هم الذين اكتسبوا مثل هذه السمعة، ومارسوا مثل هذا التأثير في الثقافة الأميركية. إن أرنولد كان أكثر من بذروا البذور أهمية في مجال الثقافة[3].

على أن أرنولد ما يزال غير معروف كامل المعرفة، برغم أنه قضى خمسة

---

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 104.

(2) توفيق عبد الله يعقوب: التلفزيون وإشكالية الثقافة الجماهيرية والصناعات الثقافية، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد 12، يوليو - ديسمبر 1987، ص 51، 52.

(3) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 112.

وثلاثين عاماً «مفتش الدولة على المدارس»، ولم يكن هذا منصباً شرفياً، بل كان يكدح ويفصح ويسأل، كان هذا عمله اليومي، علاوة على أنه كان يتحدث دائماً عن التعليم، ليس فقط في تقاريره المنتظمة، بل أيضاً في محاضراته ومقالاته وكتبه، ومعظم أعماله الكاملة تتناول التعليم، بما فيها أطول كتبه بعنوان «المدارس والجامعات في القارة (الأوروبية)»، ولم تكن هذه الاهتمامات بعيدة عن كتبه الثقافية المقروءة على نحو واسع، على العكس، فإن أفكاره عن التعليم تتخلل أشهر أعماله «الثقافة والفوضوية». لم يكن أرنولد اشتراكياً، ولم يكن محافظاً كذلك، في سياق الفكر الأنجلو أميركي، كان راديكالياً بهذا الصدد. كان يؤمن بأن الدولة يجب أن تتولى مسؤولية تعليم الناس، بل مسؤولية الثقافة بوجه عام. وكان يؤمن كذلك بالمساواة، ويعارض التفاوت الحاد في الثروة، ولم تكن هذه قضايا منفصلة عند أرنولد، عنده يترابط تعليم عام قوي ومساواة اجتماعية، صلبة وثقافة حية نشطة، ورسم صورة حقيقية لأرنولد لا تستقيم مع تصوره نخبوياً متخايلاً[1].

أما «إدغار موران»، وهو مفكر وناقد فرنسي، حاول دراسة الثقافة الجماهيرية، كظاهرة اجتماعية شاملة في مقاربة له نشرها في كتابه «روح العصر»، وربطها بالمفهوم العلمي الثقافة كظاهرة أنثروبولوجية، ولقد اهتمّ إدغار على وجه الخصوص في دراساته بالسينما والصورة، وتأثيرهما على الإنسان، وخلص إلى أنهما يتصفان بنوع من التخدير، ويكون بالتالي في الإنسان موقفاً ثقافياً.

وينضوي كتاب بورديو «العنف الرمزي»، فيما يبدو، في فضاء الجدل الفكري، الذي أثارته أحداث مايو 1968، في المشهد الثقافي الفرنسي، بثورتها على نظام التعليم، المتمثل في الجامعة والأستاذ، معتبرة إياها مؤسسة بوليسية، تحتكر السلطة والمعرفة لصالحها، وتحول الطلبة إلى كلاب حراسة لإيديولوجيتها البرجوازية، ومندّدة بالأستاذ، بوصفه حاملاً وملقناً للمعرفة والسلطة، التي تبثّها الجامعة للطلبة. ومن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين، يرى أن لبورديو أصابع خفية أشعلت فتيل هذه الحركة الطلابية، من خلال أفكاره التي طرحها في

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ص 113.

كتاباته[1].

تتصدّر المدخل مسلمة تتعلق بالعنوان المركزي للكتاب «العنف الرمزي»، الذي يمثّل عند بورديو آلية تشتمل على مجموعة من القواعد، تكتسب لنفسها صفة الشرعية، حتى لا يلاحظها أحد بوصفها عنفاً، مغلفة نفسها بالرقة واللامرئية، فهذا النمط من العنف هو عنف الثقة وإضفاء القيمة والالتزام والولاء.. لذا فإن أي سلطة أو نفوذ يلجأ إلى استخدام هذا النوع من العنف، لفرض دلالاته الخاصة وشرعنتها، إنما يمثّل مجالاً ملغماً بفخاخ السيطرة والتدجين، وترسيخ ثقافة الغالب على المغلوب بحجب علاقات القوة، التي تؤصل قوته الذاتية، مما يكشف ما لحجم العلاقات الرمزية من حضور فعال، وخطير في الوسط الاجتماعي[2].

يهتم الفصل الأخير من الكتاب بنظام التعليم، الذي يعدّ بالنسبة لبورديو واحداً من أكثر اهتماماته النظرية والتطبيقية، فقد أسّس مع بعض زملائه من علماء الاجتماع الفرنسيين، ومن مؤرخي التربية ورجالات الثقافة «جمعية التفكير في أحوال التعليم العالي والبحث»، اقترحوا من خلالها، يسمح للأساتذة والطلبة والموظفين، أن يخوضوا في مناظرة علانية حول غايات ووسائل التعليم، وكذلك فإن بورديو كان معروفاً في الأوساط الأكاديمية، بأن له اتجاهاً سمي بنقد العقل المدرسي، الذي يتمركز حول وجهة نظر خاصة، يسميها بورديو بوجهة نظر المتفرج. إن من ثمار هذا الاتجاه مجموعة من المؤلفات، من بينها هذا الكتاب، إضافة إلى كتاب آخر بعنوان «الإنسان الأكاديمي». إشارة إلى هذا التغير، فهو من عنوانه إلى مضمونه، يصوّر كيف أن دراسة المثقفين والأكاديميين، قد أصبحت في ذاتها مجالاً، أو مجالاً فرعياً للبحث العلمي. فمكانة المثقفين ودورهم وتأثيرهم يمكن أن تكون موضوعات للتشريح والرسم البياني[3].

والذي يؤكد من خلال كتابه «العنف الرمزي» على خطورة العلاقة، بين

---

(1) بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 44.

(2) بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، ص 56.

(3) بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، ص 162.

النظام التعليمي والطبقات الحاكمة، التي توظف هذا النظام لخدمة مصالحها الإيديولوجية والاقتصادية، فما تريده منه يتمثل أساساً في إعادة إنتاج الثقافة الشرعية وإنتاج فاعلين، قادرين على استخدامها شرعياً، من مدرسين، أساتذة، مدراء، محامين، أطباء، أدباء. حيث إن هذه الشريحة، ولا سيما الأساتذة، عندما يتقاضون أجورهم من الدولة أو من المؤسسة الجامعية، وليس من الزبائن كالبائعين الآخرين للبضائع، والمقصود أصحاب المهن الحرة، فإنهم يكونون في ظل أفضل شروط التغافل عن حقيقة مهمتهم الموضوعية[1].

حركة الطليعة في الأدب والثقافة.. والنقد السوسيوثقافي

تشكل القراءة بالنسبة للنقاد/الأدباء/الكتاب، ولادة نمط جديد من الكتابة، ونمط جديد من القراءة، تقوم أساساً على عملية نفي مستمرة لما هو قائم، للوصول إلى ذات إيجابية. كاتب إيجابي وقارئ إيجابي. ذلك أنه إذا كان العمل الأدبي إنتاجاً متميزاً، فإن القراءة أيضاً إنتاج متميز. فالقراءة الواعية، إنتاج للنص وللقارئ، أي أن الكتابة إنتاج، والقراءة إنتاج، وكلاهما يحتاج إلى جهد متميز.

إن الأدب الطليعي هو أدب ثوري بالضرورة، وإذا ما رجعنا إلى تاريخ الحركات الطليعية في الأدب وجملة الفنون الأخرى، نجد أنها كانت تركّز على مفهوم أساسي: من أجل تحقيق الثورة الاجتماعية، يجب ممارسة الثورة أيضاً في الأدب والفن، يجب العثور على أشكال أدبية جديدة، بل يجب تغيير الشفرات اللغوية، وهذا يعني أنه لا توجد طليعة مطلقة في حدود مطلقة، يجب أن نرى دائماً العلاقة بين الطليعة الأدبية والسيرورة الاجتماعية. يحكى عن كارل ماركس، أن أمه كانت دائماً تتألم لرؤيته يكتب طوال النهار، وتشكو: ألم يكن أفضل لكارل أن يجمع رأس مال، عوض أن يبذر كتاباً في رأس المال[2].

لماذا الأدباء عوض أن يعيشوا حياتهم، يمضون في الكتابة؟ وعلى الرغم ما ينطوي عليه هذا التساؤل من الشعور بالمهانة لدى الكاتب، فإن الأدب ليس عملية جدية في نظر المراقب من خارج اللعبة، ذلك أن الكتابة، هي عملية

---

(1) بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، ص 91.

(2) كلود روى: دفاعاً عن الأدب، ترجمة هنري زغيب، عويدات، بيروت، 1983، ص 5.

الغياب توصلاً إلى حضور أقوى، إنها عرض على القارئ أن يغيب عن نفسه. القارئ الذي يختصر جميع تفردات الفكر البشري ومنابعه وطاقاته، وأنه لا يختصر بما هو، بل بما يستطيع، أنه في المطلق لا يحد. لذا فزمانه غير ملموس، إذ عليه خيالاً يتبنّاه أو تأملاً يعشقه، هذا الكائن الذي يوجد فوق كل هذا، أليس هو الإنسان؟

هذا عن الكتابة، أما القراءة نفسها، فنشاط إنساني ليس جد طبيعي، إذ إن الأدب الحقيقي حين يريد إعطاء الإحساس بالواقع، يكون نشاطه مجزوءاً، إذ هو لا يخلق أشخاصاً حقيقيين. فأبطال الأدب الخيالي، يقومون بما نقوم به نحن، أو نتمنّى القيام به. قال رامبو: «أنا هو الآخر»، وهذا صحيح لدى كل منا. وأنا القارئ، كائن آخر، دائماً آخر، أحياناً اثنان آخران: أنا/ المؤلف، وأنا البطل. من هنا قال سارتر: إن الإنسان ما ليس هو، لا ما هو هو. والواقع أن الفكر هو ذاك الحضور الغائب، ذلك الإنسان لا يحدّد بما هو، بل بما هو يستطيع أن يكونه. والإنسان في صورة القراءة يحصر الإنسان في المطلق. لذلك فالقراءة والكتابة كلتاهما، لا تحدّد نمط الكائن في حرفية معناه، بل في كينونته مع الآخرين، يسمعهم/ يخاطبهم، وحتى يكتب عنهم، فالأدب طريقة تأثير في الذات وفي الآخرين. إن العمل الأدبي الطليعي، يكفيه أن يحرك الوعي، وعي كل ما يقع بين الذات البشرية، وكل ما يحيط بها، فلم يعد مهماً كما قال ماركس، فهم العالم، وإنما الثابت قبل الفهم والتغيير، هو الوعي الكامل. ذلك أن الفكر الإنساني/ البشري، مادة يجب تحريكها قبل استخدامها[1].

ازداد اهتمام أنصار التوجه السوسيونقدي ثقافي في الدراسة الأدبية، بالربط بين النص والسياق، بحجة أن النص أقوال، تعبّر عن مصالح وأغراض اجتماعية وثقافية وحضارية، من حيث قيمة المبادلة. وهو ما حدا بهم أن يهتموا بوصف الإنتاج الأدبي وتفسيره في سياقه اللغوي الجمالي الثقافي الاجتماعي، حين يزاوجون بينها، ويسعون إلى إيجاد طريقة الربط بين بنية النص وبينية الثقافة.

يتحتّم علينا بداءة في هذا المدخل، أن نقر بأن ما تحقق من تطور في مجال التنظير الأدبي، قد أسهم في إعادة النظر في مفهوم الأدب، إضافة إلى ما

(1) كلود روى: دفاعاً عن الأدب، مرجع سابق، ص 60.

عرفته المناهج السوسيولوجية من تزايد وتوسع شمل سوسيولوجيا الثقافة والمعرفة والتلقي والقراءة. وأنه على الدارس السوسيونقدي، أن ينخرط في طريقين متباينين جداً: يستطيع أن يقرّر ألا يهتم إلا بالعناصر الخارجة عن النص الأدبي؛ موقف المؤلف داخل المجتمع، جمهور حقبة. ويستطيع أيضاً من خلال تبنيه لمنظور متميز، أن ينظر إلى البنية النصية على أنها تتوسط البنى الاجتماعية/الثقافية، تنفتح عليها وتدمجها في نسقها الخاص، أي تحليل المجتمعات وتحولاته التاريخية داخل النص.

يعد السوسيونقد تتويجاً لتقدم البحوث المهتمة بالتحليل الاجتماعي والإيديولوجي للنصوص. وبهذا التوجه فإن السوسيونقد ينفح على ما أنجزه النقد الشكلي في مجال مقاربة النصوص الأدبية، لكن غايته وقصديته أن يشيد استراتيجية تعيد للنص الشكلاني مضمونه الاجتماعي. يرى «جاك دوبوا» أن اختيار طريق التفسير الاجتماعي للمادة الجمالية، ليس فقط اختيار طريقة من بين طرائق أخرى، ولكنه ينطلق من مفهوم خاص للعالم، ويطرح تصوراً خاصاً أيضاً لعلاقة الفن بالإنسان والتاريخ[1].

يعد «كلود دوشيه» أكثر الدارسين تبنياً لمصطلح السوسيونقد، وأكثر توجهاً نحو النص، حيث يرى أن مصطلح سوسيونقد في معناه الضيق، يتّجه أولا نحو النص آخذاً بعين الاعتبار مفهوم الأدبية، ولكن كجزء مكمل لتحليل سوسيونصي. يضع في اعتباره أنه في الخصوصية الجمالية في حد ذاتها، يكمن البعد القيمي للنصوص. وهذا يقتضي إعادة توجيه التقصي السوسيوتاريخي للخارج نحو الداخل، أي نحو التنظيم الداخلي للنصوص، من أنساق اشتغالها، وشبكات المعنى وتواترها، ومصادفة خطابات ومعارف غير متماثلة ضمنها. ومعرفة أو إنتاج فضاء متأزم، أين يصطدم المشروع المبدع، وبالشفرات والنماذج السوسيوثقافية، وبضرورات الطلب الاجتماعي، وبالنصوص المؤسساتية. ويؤكد على أن حقل السوسيونقدي، هو حقلاً سوسيولوجياً الكتابة، الجماعية والفردية، وكذلك حقل لسعرية الاجتماعية. كما أنه لا يهمل الإسهامات الموازية للدراسات

(1) جاك دوبوا وآخرون: نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري البشير، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984، ص 75.

السوسيولوجيا، التي افتمت بالكتاب والمثقفين، والأحداث الأدبية، من سوسيولوجيا الثقافة وسوسيولوجيا المعرفة، وسوسيولوجيا القراءة أو التلقي، وكذا سوسيولوجيا الوسائط، التي تدرس خاصة الأجهزة وإجراءات البحث عن الشرعية(1).

ينطلق «بيير زيما» في محاولته لبناء سوسيولوجيا للنص أو الكتابة من منظور، أن النص له مضموناً قابلاً للإدراك، يمكن إبراز معناه الاجتماعي على المستوى الموضوعاتي. يكتفي بتفسير التحولات الموضوعاتية للأدب في علاقتها بالتطور التاريخي، وهو ما تحاول سوسيولوجيا النص، أن تقدم له إجابات من خلال ربطها للنص الأدبي بسياقه الاجتماعي والتاريخي، ووصفها للوضعية والاهتمامات الاجتماعية كبنى لسانية. على الرغم من سعي «زيما» لتطوير سوسيولوجيا النص، عبر تحليله لنصوص روائية لسارتر، وكافكا، وجيد، وموزيل، وموراقيا، وكامو، وغيرهم والتعامل مع ما تطرحه من ظواهر كإشكاليات لسانية دلالية وتركيبية خطابية، واستقصائه لتطور هذه الظواهر، وتحولاتها الدلالية والخطابية من كاتب لآخر، فإنه يعتبر أن سوسيولوجيا النص ليست نظرية متكاملة، يمكن تطبيقها على أي نص أدبي(2).

وهو بالإضافة إلى تأليفه بين المقاربة الجدلية النظرية النقدية، وبعض النظريات السيميائية في دراسته النص الروائي للإشكاليات الاجتماعية والوجودية كإشكاليات لسانية. والملاحظ هنا - كما يرى زيما - أنه منذ الثورات البرجوازية الكبرى، كان أصحاب الإيديولوجيات يقومون بردود أفعال على هذا الغموض المتنامي، بالإبداع أساطير مثنوية سياسية/دينية/جمالية، وظف في تعبئة الجماهير، ولكنها لا تسعى إلى تكريس نظام القيم وجعله أكثر ثباتاً.

تتمحور الممارسة النقدية عند أنصار التوجه السوسيوثقافي بصفة عامة، حول العلاقة «علامة/سياق»، التي يعبر عنها عادة بـ «نص/سياق»، أو «نسق لغوي/

(1) محمد ساري: المنهج السوسيونقدي، أعمال ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، أبريل 2001، ص 22.

(2) بيير زيما: نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 5، 1989، ص 79.

نسق اجتماعي/ثقافي». إن هؤلاء يدرسون النص في علاقته بالسياق الاجتماعي التاريخي الثقافي. وهذا راجع أساساً لاهتمامهم بطبيعة النص الثقافية؛ فهم يقصون العامل الفردي المؤلف/الكاتب من العملية الإبداعية، التي يرون أنها من صنع الفاعل الاجتماعي، يلتقي في ذلك أصحاب نظرية الانعكاس، والتناصيون وعلى رأسهم ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا، هذان الأخيران اللذان عدلا في مفهوم الانعكاس، حيث ذهبا إلى الاجتماعي الثقافي، لا ينعكس بصورة آلية في النص الأدبي، بل يعاد تشكيله فيه عن طريق وساطة اللغة.

ويذهب هذان الكاتبان كما يلاحظ بيير زيما، إلى حد اعتبار بعض أنواع النصوص، مثل النص السردي تناصاً، انطلاقاً من التصور الذي يريان بموجبه أن السياق الاجتماعي، الذي ينطلق منه كل نص، هو نتيجة لتضافر المجموعات اللغوية. وهو ما يجعل من هذا السياق ذاته نصوصاً، بحيث لا يبقى على الفاعل الفردي، ذاك الذي يسمى «المؤلف» سوى قراءتها وتعديلها[1].

بحث «ميخائيل باختين» في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرواية، وانطلق من عنصرين: خلفية لسانية وتداولية، لا ترفض الألسنية وترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنّى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع. وخلفية نقدية سيميائية تسائل النص الروائي، من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيونصاني لأشكال التعبير الإيديولوجي. أقام ميخائيل باختين علاقة بين العالم الروائي والكرنفال، الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية. لقد بيّن كيف لعب الكرنفال دوراً أساسياً في تشكيل روايات، ومنها لخص الوحدات التآليفية والأسلوبية المكونة عادة لمختلف أجزاء النص الروائي[2].

يشهد الاهتمام الكبير المتزايد، الذي يوليه النقاد، ودارسو الأدب للمدرسة الباختينية، إلى درجة أن أحد أهم النقاد المعاصرين، أو الأكثر اشتهاراً، وهو تودوروف. قد أطلق على الاتجاه النقدي الذي ارتضاه لنفسه حديثاً، بعد أن سلخ

---

(1) بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عيد لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991، ص 8.

(2) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، 1986، ص 55.

من عمره دهراً في الدراسات المحايثة، اسم «النقد الحواري». وقد خصص باختين العديد من بحوثه لدراسة، تجلي التفاعل اللغوي أو ما أسماه بالحوارية في العديد من أشكال الخطاب: لكنه ركّز جلّ اهتماماته على الخطاب الروائي، ربما لأن الحوارية تظهر في هذا الخطاب بوضوح أكبر، إذا ما قارناه بأشكال أدبية أخرى. تتمثّل هذه الخصوصية في كون الخطاب الروائي، ظاهرة متعددة الأسلوب، متعددة اللسان، متعددة الأصوات. إن الوجود الحقيقي للغة/ الأسلوب، والتفاعل اللغوي باعتباره ظاهرة اجتماعية ثقافية، هذا التفاعل اللغوي يشتغل اشتغالاً خاصاً بحسب أنواع الخطاب(1).

وتقترح «جوليا كريستيفا» مقاربة جديدة، يمكن اعتمادها لتفسير الروايات المعاصرة: مفهوم الافتراق/عدم الافتراق. كيف نقيم علاقة وظيفية ومنهجية بين مفهوم الافتراق/عدم الافتراق، ومفهوم الاحتفال الكرنفالي؟

درست كريستيفا بنية الملحمة في إطار ثقافة يهيمن عليها التفكير الرمزي. إن هذه الثقافة القائمة على التفكير، لا تعترف إلا بالتقابلات والافتراقات الخالصة القيم الإيجابية والسلبية، الحياة والموت، الخير والشر، الصدق والكذب. تتقابل هذه القيم بدون أية وساطة ممكنة «البطل يقابله الخائن، الخير يقابله الشر، الواجب الحربي وحب القلب»، تتابع هذه الأقطاب في عداء غير قابل للمصالحة من البداية إلى النهاية.

وهكذا يتصل النقد الثقافي في النظرية الغربية بعدة مداخل، ومصطلحات نقدية متداولة في تلك النظرية: التاريخانية الجديدة، التحليل الثقافي، أو الشعرنة الثقافية، والدراسات الثقافية، والنقد الثقافي، والمادية الثقافية، ناهيك عن مفهومي الثقافة والمجتمع. لا ينبغي أن يتوقف الناقد الثقافي عند حدود العرض والتحليل، بل عليه أن يتعدّى إلى دراسة الأنساق الثقافية باستخدام المنهج المقارن، ومحاولة ربط التحليل الثقافي بعقد المقارنات العلمية بين شتى أنواع التشكيل الثقافي، التي نشاهدها في مختلف الثقافات والحضارات، حيث يلقي المنهج المقارن على الظاهرة الثقافية موضوع الدراسة ضوءاً أوفى وأدق. ونظراً لدقة وعمق الدراسات المقارنة، فإن مناهج التصنيف والترتيب، إنما يصعب

(1) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، ص 61.

إمكان تطبيقها بنفس السهولة، التي يطبّق بها المنهج التحليلي للنصوص في ميدان الأنثروبولوجيا الثقافية. حيث تنشب الدراسة التحليلية على التركيز على ثقافة واحدة معينة بالذات، أما مناهج المقارنة والتصنيف، فالأمر فيها يختلف، حيث لا تركز على ثقافة واحدة، وإنما تستند المقارنة إلى دراسة مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين ثقافة أو أكثر.

وعلى هذا الأساس، فإن تطبيق المنهج المقارن، يقتضي منا تجنب المقارنات السطحية، والتعرض لجوانب أكثر عمقاً، لتفحص وكشف طبيعة الواقع الثقافي، من خلال عقد المقارنات الجادة والعميقة بين شتى الثقافات، وكثيراً ما يستخدم أصحاب الاتجاه الثقافي مختلف المصطلحات الفنية، مثل السمات الثقافية، والمركبات الثقافية، والأنساق الثقافية، والدائرة الثقافية، وذلك للتوصل إلى تحقيق دراسة أدق وأوفى في ميدان المقارنة والتصنيف.

الفصل الخامس

النقد الثقافي المقارن وثقافة العولمة

اتّسع مدلول الثقافة ليشمل الجانب الوجداني في الإنسان والجانب العقلاني، بالإضافة إلى كيان الفرد في مجتمعه ومدى ترابطه مع الواقع المعيش. الثقافة أيضاً هي نقطة تقاطع الذات مع الآخر دون الأخذ في الاعتبار حساباً لثنائية التأثر ولا ثنائية الأخذ والعطاء، لأنهما وجهان لعملة واحدة. من هنا نجد أن الرابطة هي ثورة في العلاقات الإنسانية، لأنها تصدر من مواجهة جذرية لفلسفتها وإعادة الترتيب لمدارج السلم القيمي الذي تقوم عليه، كما أنها تلغي صورة التفاضل الثقافي، الذي ساد التفكير البشري ردحاً من الزمن. ومما يساعد على تعميق الرابطة الثقافية أن كل الروابط بين الأمم والشعوب محكومة اليوم بالمعيار التكنولوجي.

وبالتالي يبدو مشهد العولمة في وجهها الأنجلو أميركي، كفعل عنف ثقافي وتكثيف إعلامي شرس، وهجمة قوية على الثقافة الوطنية والقومية. فإذا انتقلنا من العنف الثقافي بين طبقات المجتمع إلى العنف الثقافي بين مجتمعات القرية العالمية، يمكننا أن نلخص المشهد الإعلامي والثقافي في راهنا، المتمثل في ازدياد عجز الدولة - الأمة الحديثة عن مواجهة مهامها الثقافية والسياسية، التي لم تتمكّن من إنجازها في المرحلة السابقة. فمن نتائج العولمة الراهنة تعرض الدولة الحديثة للنقد، وهو ما يسمّى بالدولة الرخوة، حيث نلمس ميل الفئات الحاكمة إلى الفئات الملتفة حولها إلى الفساد، وتجاهل القانون وحقوق الإنسان، وتغليب مصالحها الخاصة على المصالح العامة، وارتباطها المصلحي برجال الأعمال والخبراء ورجال البنوك والإدارة.

إن هذه الحرب الصامتة واحدة من إرهاصات إعلان حرب عالمية – تجارية وثقافية ثالثة، ربما تتطلب المبادرة بالمطالبة بإنشاء مجلس أمن ثقافي عالمي،

للحيلولة دون الاستمرار في عمليات الإبادة السريعة لمئات اللغات والثقافات، التي انقرضت في المنتصف الثاني من القرن العشرين، ومنع تحويل ما تبقى إلى أروقة المتاحف وأسطوانات الفلكلور العالمي. وللحفاظ على التراث الثقافي، والدفاع عن الإبداع الثقافي لدى الجماعات والمجتمعات، ولتأكيد تعدد الثقافات والحوار المتكافئ بين الحضارات والتحكيم العادل بينها. ولا سبيل للخلاص في المستقبل إلا من خلال إعادة الاعتبار للدولة المركزية - الوطنية والقومية - التي ترعى القوى الحية ولا تبطش بها، وتكفل متابعة السياسات الثقافية والتعليمية وتطبيقها بصفة جدية.

مصطلح العولمة وإشكالية الهويات والثقافات

أضحى مصطلح العولمة شعاراً أو موضة، ملأ الدنيا وشغل الناس، يتردّد على لسان العام والخاص، وتناولت مصطلح «العولمة» بعض الكتابات أحياناً بالمدح، وتارة بالقدح، بين من يرى في العولمة شراً ابتليت به دول الجنوب من خلال تدمير الاقتصاد والثقافة، وبين من يرى في الظاهرة شيئاً إيجابياً لا بد من التعايش معه بأسلوب حضاري. ولا يمكن رفض العولمة بعد أن أصبحت بيوتنا بيتاً عالمياً يستقبل في نفس اللحظة مع الآخرين منتوجاً إعلامياً وثقافياً واحداً. الأمر الذي يستدعي روح المنافسة لإقامة قنوات متخصصة وتشجيع روح المبادرة والرأي الآخر والإبداع من خلال التخلص من عقدة الخوف من الغزو الثقافي. أضف إلى ذلك تكتيل القوى لرفع التحدي والتوجه نحو الوحدة. كما هو الشأن بالنسبة للاتحاد الأوروبي الذي أحدث «الأورو» للوقوف في وجه الدولار الأميركي، في وقت يتراجع فيه التعامل بين الدول العربية والمغرب العربي، وفي زمن العولمة الذي لا يرحم الأقوياء ء فيه الضعفاء العاجزين. تعني «العولمة» الانتشار والتعميم للوصول إلى دائرة العالم، حقيقة أن الكلمة الفرنسية «mondialisation» ومرادفاتها تركز على البعد الفضائي المادي. في حين نجد في اللغة الإنكليزية «globalisation» تعني التنظيم من أجل الوصول إلى تكوين تصور توجيهي للعالم ككل[1].

(1) Dictionnaire Larousse; libraire Larousse, Paris 1983.

ويتضح من هذا أن «العولمة» في الإنكليزية أوضح وأشمل من اللغة الفرنسية، ومن الواضح أن المصطلح الأنجلوساكسوني كان وراء ظهور مصطلح «العولمة». بشكل تدريجي منذ بداية الثمانينات في ظل تطور البعد الاقتصادي العالمي، وتعبيراً عن القفزة الهائلة والحاصلة في تطور المجتمع الرأسمالي ويتم في أغلب الأحيان تناول العولمة كظاهرة اقتصادية تحدد خصائصها في بروز الأسواق العالمية للسلع ورؤوس الأموال، وفي خلق نظم الإنتاج المدمجة وإعطاء الأولوية للعمل على صعيد الأسواق العالمية، بدلا من الأسواق المحلية. بالشكل نفسه بدأ الأفراد في النظر إلى أنفسهم على أنهم مدرجون في شبكة عالمية أكثر منها قومية ومحلية[1].

إن تحليل الجذور التاريخية لحركة العولمة يوضح قيامها منذ نشأة بدايتها الأولى على عالم الاقتصاد والسياسة؛ فقد بدأ مفهوم رأس المال في البزوغ مع تهميش السلطة وتزايد حركة التجارة والتجار الذي أسهم في كسر العزلة الاقتصادية، على صعيد الكرة الأرضية، وقد استرعى هذا كل انتباه القوميات فكان أن التقت القوميات ورؤوس الأموال، مما أتاح الفرصة لانفتاح الاقتصاديات القومية إلى ديناميكية العلاقات التجارية وتوحيد الأسواق الداخلية. وقد شهد القرن التاسع عشر أوج الاقتصاد لم يكن قد بلغ حد العولمة بعد، وإنما عالمياً إلى حد بعيد. النتيجة أن أصبحت التأثيرات الاقتصادية لهذه العولمة لا سيما في الوقت الحالي أكثر حدة ووضوحاً منها على الثقافات القومية[2].

ويرى «فوكوياما» المستشار الاستراتيجي والمخطط للسياسة الأميركية الخارجية أن انهيار الاتحاد السوفياتي، وتفكيك المنظومة الشيوعية لم يضع حداً نهائياً للصراع التقليدي فحسب، وإنما وضع نهاية للتاريخ أيضاً باعتباره إلى الآن تاريخ صراعات مريرة مدمرة، وبتلك النهاية يميل التاريخ إلى الاستقرار عند الرأسمالية العالمية كنظام اقتصادي أوحد، كما يميل إلى الاطمئنان للديمقراطيات

---

(1) Oxford dictionary. Oxford university, Press, 1984.

(2) خوان أرشيبالد ولانوس: الرهان العالمي للقرن الواحد والعشرين، ترجمة كاميليا صبحي، مجلة إبداع، عدد 11، نوفمبر 1998، ص 32.

الليبرالية الغربية كنظام اجتماعي سياسي عالمي أمثل(1).

لقد حاول «صموئيل هانتنغتون» المحاضر في جامعة هارفارد بأميركا، تجاوز فلسفة «النهايات» التي اكتملت عند «فوكو» بحتمية الليبرالية كمصير للشعوب إلى حتمية «صدام الحضارات» التي هي آخر طور، أي الحلقة النهائية في سلسلة تطور الصراع، ويرى أن التاريخ لن ينهض وأن الصراع الحقيقي لن يختفي، وإنما ستكتفي كل منهما بتغيير مصادره واتجاهاته، وتبديل أشكاله وآلياته بالتحول من صراع دول ومجتمعات وطبقات إلى صراع ثقافات وحضارات. ويرى الباحث أن التصادم بين الحضارات سيتم لعدة أسباب منها الفروق الحضارية وتطور وسائل الإعلام والاتصال، وكذا حركات الصحوة الدينية التي جاءت لتملأ الفراغ الناتج عن ضعف الانتماء القومي، ومن هنا نشأت الحركة الأصولية في أغلب الديانات؛ المسيحية الغربية، وفي اليهودية، وفي البوذية والهندوسية وفي الإسلام. والرجوع إلى الأصل لدى أغلب الشعوب كرد فعل ضد الهيمنة الغربية، ومن هنا جاءت صيحة الرجوع إلى الآسيوية في اليابان، والهندوسية في الهند، والإسلام في الشرق الأوسط. وحتى في روسيا يتم حالياً مناقشة مسألة إلحاق روسيا بالغرب «تغريبها» وظهور تكتلات اقتصادية جديدة. إلا أن هذه التكتلات تحتاج إلى مواسم حضارية مشتركة كشرط أساسي لنجاحها وما كتاب «صدام الحضارات» إلا النهايات المفتوحة على الممكنات(2).

وعبارة أخرى لقد أعطت مقولة «هانتنغتون» - صدام الحضارات - مفعولها الإيجابي في جميع البلدان الخائفة على ثقافتها وتراثها من التحديات المستقبلية التي لم تستطع حتى الآن أن تجد لها مشروعاً تحديثياً قابلاً للحياة رغم مرور أكثر من قرنين من الزمن على بداية التحدي الحضاري. إن مقارنة ما أحدثته مقولة - صدام الحضارات - في العالم الإسلامي من جهة، وفي جنوب شرق آسيا من جهة أخرى تؤكد بالملموس أن اليابان والصين والكوريين قد عرفوا كيف يردون على الإيديولوجية بالعلم، أي بالإيغال في عملية التحديث الذاتي وليس

---

(1) فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ وخاتم البشر. ترجمة: حسين أحمد أمين. مركز الأهرام للترجمة والنشر. ط 1، 1992. ص 62.

(2) صموئيل هانتنغتون: صدام الحضارات، ترجمة مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت، ط 1، 1995، ص 30، 82.

بالتغريب. وذلك على قاعدة اللحاق بالغرب أو تجاوزه، وعلى عكس الكلام الإيديولوجي الذي لا تسانده قوى علمية ذات مصداقية على أرض الواقع كما هو الحال في الدول العربية الإسلامية[1].

وفي مجال السياسة ثمة ظاهرة تشكل «العولمة» وهي تكوين حركات سياسية تعمل على مستوى عالمي، ولم يعد حتى سور الصين العظيم يمنع من الامتداد حتى نهاية العالم. فقد تكوّنت أممية اشتراكية، وربما كانت في الأصل مكونات أساسية لأممية ليبرالية، والآن تعمل الحركات الإسلامية، وكثير من الكنائس المسيحية على مستوى العالم كله جنباً إلى جنب مع حركات سياسية، ومنظمات أعمال، ومنظمات إنسانية عالمية كل هذا له صلة بنهاية التاريخ، أو الصراع بين الشعوب وبمفهوم «المجتمع المدني العالمي»، والعولمة السياسية.

ومن الناحية الفلسفية والفكرية فالمجتمع المدني العالمي، هو ذلك المجتمع من الناس الذين يفكرون بشكل عالمي، ويؤمنون بوحدة الجنس الإنساني وترابط مصيره، وينشدون الضغط على صانعي السياسية لإنتاج سياسات مواكبة للسلام والتحرر الاجتماعي، والتنمية الاقتصادية والثقافية المتوازية لكل الشعوب، مع احترام التعددية الثقافية والحضارية في الوقت نفسه. وفي القلب من هذا المجتمع العالمي نجد منظمات وطنية وإقليمية وعالمية، تعمل في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان، وتقديم مساعدات لإغاثة الإنسانية، والنضال ضد تخريب البيئة العالمية، والتسلح الذري والتجارب النووية، ومناهضة جرائم إبادة الأجناس، وجرائم الحرب والدفع نحو السلام بكل الوسائل المتاحة، والعمل على توسيع نطاق المبادلات، والتدفقات العلمية للإبداع، وخاصة في مجال الفنون والآداب، وفي نظرنا أن هذا التوجه العالمي يعد موضوعاً خصباً في الدراسات الأدبية المقارنة.

ومصطلح «العولمة» العربي هو ترجمة لكلمة globalization الإنكليزية المشتقة، على أنها كرة أو الكرة الأرضية. تختص العولمة في مجال التحديث بالثقافة. وهي تهمّ علماء الاجتماع إذ يتحدثون عن «الثقافة العالمية» (global culture) ومفهومها. وبذلك يكون من الصعب الحديث عن ثقافة عالمية إلا أن هناك عمليات تحول نحو التكامل والتشابه من جهة، ونحو التشرذم والتفكك

---

(1) مسعود ضاهر: صدام الحضارات ارتباك الخائفين وصلابة القادرين، مجلة العربي، العدد 452، ص 29، 30.

الثقافي من جهة أخرى من جانب آخر.

إن أصحاب نظرية تشابه الثقافات يتحدثون عن «الأمركة» و«السلعنة»، أي سيطرة الحياة الاستهلاكية، لكن المشكلة الأساسية في التفاعل بين الثقافات عند الكثيرين. هي الشد والجذب بين عملتي «التجانس» الثقافي و«التنازع» الثقافي. فالعديد من هؤلاء لا يخافون من الأمركة فهي بعيدة عنهم. بل يخافون من توغل وسيطرة ثقافات أقرب، كخوف السريلانكيين من «الهوندة»، وخوف الكوريين من أثر الثقافة اليابانية.

تتعدد مظاهر العولمة، ويمكن أن تشمل المنظمات الدولية المتزايد إلى عدد من يسافرون جواً، أو عدد الكتب المترجمة، لكن أهمها هو النشاط الاقتصادي الذي يعتمد عليه الناس في حياتهم. وهنا نجد التجارة والاستثمار أهم مظاهر العولمة. إننا نعيش في عصر يشهد تحولات لم يسبق لها مثيل في مجال الاقتصاد والتقنية والبيئة. ومع ذلك يمكن أن نرصد أهم العوامل في العقود الأخيرة وكيف قادت إلى هذه العولمة، وهي عوامل متفاعلة مع بعضها إلى درجة تجعل من الصعب تحديد الأهمية النسبية لها وعزل المنفصل منها، ولكن سنجملها في عوامل ونرتبها كالتالي: 1 - تحرير التجارة. 2 - حركة التكامل الاقتصادي بين الدول. 3 - الشركات غير الوطنية. 4 - تحرير الاقتصادات. 5 - التطورات التقنية. 6 - التخصيص. 7 - التحولات الإيديولوجية.

العولمة في مجملها دعوة إلى مزيد من الانفتاح والتحرر داخلياً. أي تبني نظام السوق داخل الدولة وفي معاملتها مع الدول الأخرى. فهي، إذن مزيد من التحكم الرأسمالي في الذي شهد انتصارات عدة على مستوى العالم، جعل «فوكوياما» يزعم أن التاريخ انتهى لأن التاريخ كان دائماً صراع قوتين أو مذهبين، والآن دانت السيادة للنظام الرأسمالي الديمقراطي[1].

يعبر «كارل ماركس» عن اعتقاده الراسخ في كتابه «الإيديولوجية الألمانية» في كون «الشيوعية»، هي الحركة الفعلية للتاريخ العالمي، وذلك بقدر ما تتيح بما هي حركة عالمية للأفراد جميعاً، بعد تحررهم من علاقات الإنتاج التي كانت

---

(1) فرانسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، إشراف ومراجعة الترجمة مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1993، ص 66.

تحدهم روحاً وجسداً إمكانية، بل ضرورة الوصول إلى مرحلة الوعي والاستمتاع بمنتجات الإبداع البشري جميعاً.

بعبارة أخرى، يعني هذا الاعتقاد أن البشرية لا تنتج ذاتها في صورتها الكلية العامة وإنما على أساس من الحياة المحسوسة لكل فرد، كما لا تنتهي لصالح البشر وحدهم، وإنما لصالحهم وصالح ما تبقى من الطبيعة معاً. من ثم يصبح ما يسميه ماركس بالعالمية أو «العولمة» mondialité تحول السوق العالمية إلى نوع من الإبداع المتبادل والمشترك، كما سوف يصبح ما يسميه «الملكية الفردية» لا الملكية الخاصة أو الجماعية، وإنما الملكية التي شارك فيها كل فرد بخصوصيته مبتكراً ومبتكراً في إطار هذه «العلاقات الفعلية».

لا جرم من ثم، أن تلتقي في نظر ماركس حركة «العولمة» مع هيمنة رأس المال إلى درجة تقلب فيها معنى الهيمنة، وإن كان لا يتم لها ذلك إلا بفضل التطور العالمي للسوق، التي تؤدي كأداة ومجال لحركة رأس المال، إلى إبراز الارتباط الفعلي بين أبناء البشر في صورة المعنى الحقيقي لوجودهم. ونحن إذا أردنا ترجمة ذلك إلى مصطلحات مألوفة لدينا، فإن الكونية تفسح المجال لظهور العولمة عن طريق قلب الهيمنة الدولية، التي تقوم على ابتزاز قيمة العمل بل والقيمة على الإطلاق. فإن التبادل بينها وبين رأس المال، سيولد حتماً حالة من التضافر بين الجميع في إنتاج ما هو إنساني بما هو إنساني[1].

هذه الإشارات المبكرة من لدن «ماركس» حول العولمة في القرن التاسع عشر، أتاحت تسجيل ميلاد «فضاء عمومي دولي»، أصبحت فيه مسائل الكونية والعولمة محل مناقشة، بشكل متزايد عبر قمم عالمية في العقد الأخير من القرن العشرين. وهكذا وخلال سنوات، تضاعفت اللقاءات العالمية المقترحة من طرف الأمم المتحدة حول مسائل ذات اهتمام عالمي. وتزامن التكامل العالمي مع انتشار نظرية اقتصادية، ينصح بها عدد كبير من الخبراء والاستشاريين الاقتصاديين، ويقدمونها دونما كلل أو ملل للمسؤولين عن إدارة دفة السياسة الاقتصادية على أنها النهج الصحيح، إنها «الليبرالية الجديدة»، وانطلاقاً من أهم

---

(1) جان لوك نانسي: خلق العالم أم نهايته - ملف أخبار الأدب - القاهرة، العدد 414، يونيو 2001.

ممثل لهذه المدرسة الاقتصادية، الاقتصادي الأميركي وحامل جائزة نوبل«ملتون فريدمان» Milton Friedman اتخذت في الثمانينات الغالبية العظمى من الحكومات الغربية، هذه الليبرالية النظرية مناراً تهتدي به في سياساتها.

وأعطى انهيار دكتاتورية الحزب الواحد في أوروبا الشرقية، هذه العقيدة دفعة إضافية، ومنحها القدرة أن تصبح ذات أبعاد عالمية. فمنذ نهاية خطر دكتاتورية البروليتارية، فإن العمل جار على قدم وساق وبكل جدية وإصرار على تشييد ديكتاتورية السوق العالمية. إن مؤتمر «ريو» عام 1992 حول البيئة، ومؤتمر القاهرة 1994 حول السكان في العالم، ومؤتمر كوبنهاغن 1995 حول البعد الاجتماعي، ومؤتمر 1995 حول النساء، ومؤتمر إسطنبول 1996 حول المدن الكبرى.

سيكون من السذاجة طبعاً الاعتقاد بأنه يتم تطبيق كل القرارات، أو الاعتقاد بأن المشاركة القوية لممثلي المجتمع المدني، تشكل بشكل أكيد ضماناً لمواقف سليمة، ألم نشاهد في مؤتمر القاهرة إيكولوجيين متطرفين مستعدين لتصفية جزء من سكان العالم باسم الدفاع عن الكوكب، وأتباع البابا أو أئمة يتنافسون حول مواقف تشجيع الزيادة الديمغرافية أو معادية للمرأة، كما شهدت قمة إسطنبول تهافت اللوبيات العالمية لصناعات البناء والأشغال العمومية، نحو عمداء المدن الكبرى لبيعهم خوصصته مهام عمرانية، ولكن حالياً، فإن العولمائيين الجدد وضعوا العالم تحت مراقبة الرأي العالم، وينبغي أن تهنئ البشرية نفسها على ذلك. إن العولمة أضحت الموضوع الرئيسي، الذي يشغل بال الأمين العام لهيئة الأمم المتحدة. كما أنه ليست هناك عولمة واحدة، بل ثمة عولمات عديدة، فعلى سبيل المثال، هناك عولمة في مجال المعلومات والمخدرات والأوبئة والبيئة، وطبعاً وقبل هذا وذاك في مجال المال والأعمال والاقتصاد أيضاً[1].

إذا كانت الأممية قد استطاعت لوقت طويل الظهور بمثابة أشكال مساندة لكفاح يمارسه الآخرون، زاخراً بإحساس قوي من السخاء، فإننا دخلنا في مرحلة تظهر فيها المصلحة المشتركة مسبقاً بين الفاعلين في الكفاح حول العالم في

(1) هانز بيتر مارتين: فخ العولمة الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، ترجمة عدنان عباس علي، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 328.

الشمال، ضحايا سياسات الصرامة والتقشف، التي أعادت النظر في المكتسبات المحققة. فهموا عفوياً معنى الكفاح لأولئك الذين، يقاومون في الجنوب سياسة التعديل الهيكلي، المفروض من طرف صندوق النقد الدولي. إن الأمر يتعلق بكفاح ذي صفات مختلفة لم تمنع الالتقاء حوله، إذ كانت الإضرابات الكبرى في فرنسا في ديسمبر 1996، قد أثارت حركة تضامنية من هذا النوع حول العالم، فلأن كل واحد قد رأى فيها رفض الخضوع للمشاكل الخارجية المتصلة بالأسواق والبناء الأوروبي، والتي ظهرت بها كمساهمة منهم في مقاومة قوية وأكيدة للعولمة. إن عمال التعدين الألمان وبتظاهرهم بعد عدة أشهر ورفعهم للأعلام الفرنسية، عبروا جيداً عن انتمائهم لمجموعة كفاح، وأظهروا «النخب العالمية» للاعتراف بعد عدة أشهر في «دافوس»، بالتأكيد فإن العولمة بوضعها العمال والأوطان ضمن تنافس، تبدو العولمة بمثابة عامل لاتضامني، ولكن في الوقت نفسه الذي تعمل فيه على تضييق العالم، فإنها تساعد على الوعي بتقارب الكفاح.

من جهتهم الأمميون هم على وعي تام، أنه في فجر القرن 21، فإن معركتهم ينبغي لها إدخال إبعاد جديدة، وتحرر معسكرات منافسة من الحرب الباردة، وتتعدّى سقف «بروليتارية العالم اتحدوا»، والناتجة عن رهانات جديدة مصدرها العولمة (الأمن، البيئة، المضاربة المالية، تصاعد الاقتصاد المافياوي، حركات الهجرة.. إلخ)، والتي عادة ما تتجاوز الأجوبة عنها الإطار الوحيد للدول الوطنية، وتفرض عمليات تنسيق دولية من الأفضل أن تكون ذات سيادة.

إن كلتا المقاربتين تعكس ثقافة مختلفة، البعض يتخذون العالم كرهان نضالي ويريدون تشكيله بطريقة مختلفة، والآخرون يستعملون العالم كصندوق مفعم بالصدى، ويرافعون من أجل التكامل بين الأممية وأولوية الإطار الوطني الدولي يمنح الآفاق، والوطني يوفر الميدان. البعض يزرعون هنا وحالياً وبمساعدة الآخرين، البعض يحرثون حقول الأخلاقيات والإنسانية، والآخرون يفكرون على أساس الفئات التفسيرية للاستغلال والمصلحة المشتركة كمحرك للتضامن[1].

---

(1) ميشال روغالسكي: الأمميون الجدد ورياح العولمة، الخبر الأسبوعي، العدد 113، مايو 2001.

مدلول ذلك القول إن حركة العولمة ستتسارع وأنها حتمية وستغمر العالم في النهاية. أثار ذلك الكاتب ضجة واهتماماً، وتقبل نظرته عدد كبير من المهتمين. لكنه لم يعدم من ينقده. أثار البعض ظهور قطب آخر مع القطب الوحيد الموجود حالياً، أو أن العالم الجديد سيكون ذا ثلاثة أقطاب تتصارع. من جانبنا نقول إن الرأسمالية نفسها ليست شيئاً واحداً في كل بلد. الرأسمالية الأميركية والبريطانية لا ترى أي دور للدولة، بينما الرأسمالية اليابانية والآسيوية تلعب فيها السياسة الصناعية وتوجيهات الدولة دورا كبيراً. أما في الرأسمالية الفرنسية فتخطط الدولة وتضع مؤشرات للقطاع الخاص. بل تدخل كمنتج. أما رأسمالية الدولة الاشتراكية سابقا، فما زالت في طور التحول ولا ندري أي نوع ستكون؟ وحتى الاشتراكية الديمقراطية قد تجمع قواها، وتأتي بأفكار جديدة لمحاربة الرأسمالية، أو لتقليل شرورها أو مساوئها. مثلما خرج حزب العمال البريطاني حديثاً بمفهوم أصحاب المصلحة بدلاً من أصحاب الأسهم. الأمر الذي سيضعف من قوة الرأسمالية إذا طبق. ستختلف الدول في نظمها الرأسمالية وقد تتصارع من جديد[1].

ولم ينته الشعور القومي والوطني بعد ولا نظنه سينتهي، إذ نرى الصينيين واليابانيين يتوجسون قائلين إن أميركا تريد أن تمنع بروزهم كقوى عظمى، وأكثر الكتب مبيعاً عندهم هي الكتب التي تقول «لا» للأميركيين.

وفي الخلاصة لا نوافق أن الفكر الرأسمالي واقتصاد السوق، انتصر بصورة نهائية ينتهي التاريخ والصراع الدولي، لكنهما حتما أصحاب اليد العليا حالياً. أما عن آفاق المستقبل، فإن العولمة ستواصل لكن بخطى أبطأ، وأن الدولة القومية ستظل معنا مؤثرة في النشاط الاقتصادي ولن تختفي كما تنبأ البعض. وأن التاريخ «لم ينته» بعد، وستظهر صراعات داخل الرأسمالية رغم انتصارها وبسبب تنوعها. كذلك ستتباطأ حركة تحرير التجارة لدخولها المراحل الصعبة وهي: الحواجز غير الجمركية، الخدمات وفتح أسواق دول آسيا، وتقنية المعلومات قد تجعل الحجم الاقتصادي للإنتاج أقل في بعض الصناعات، وبالتالي تقل الحاجة للنظر للأسواق

---

(1) أحمد عبد الرحمن أحمد: العولمة، المفهوم المظاهر المنسبات، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، المجلد 26، العدد 1، ربيع 1998، ص 72.

القطرية كسوق واحدة. جماعات المصالح والنقابات ستبطئ من التخصيص والتحري، لأنها تتضرر بسبب فقدان الوظائف. وأخيراً النزاعات الوطنية والغربية الثقافية ستبطئ حركة العولمة أيضاً.

أما علاقة الدول العربية بالعولمة من حيث المظاهر، فنجد أن مشاركة الدول العربية كمجموعة ضعيفة، وأضعف من أي مشاركة دول أخرى من النامية. ويعود ذلك الوضع إلى كون مسببات العولمة غير موجودة، وبالتالي لا فعالية لها في العالم العربي، ومع ذلك نلاحظ بوادر تغيير في كثير من الدول العربية، نحو الانفتاح والتداخل في العالم اقتصادياً، لكن ما يتوجب عمله ما زال كبيراً[1].

إن البعض يضع مفهوم العولمة في معارضة أساسية مع أفكار الحداثة، فيجعلها المرادف للولاءات العشائرية والقبلية والطائفية، منتقياً منها ما يروقه وينزع للنقاء، ويرفض الخارج باعتباره شراً وغزواً، فيلغي الآخر ويرفض الاختلاف والتنوع، ويصرّ على احتكار الحقيقة مندفعاً بنرجسية متعالية، تتعلق بذات تاريخية جامدة لا تتبدل، ومن ثم تكون هذه الهوية بهذا المعنى هوية مرضية، أساسها عقد النقص واستقباح الذات، وتؤكد ذاتها سلباً باللجوء إلى نقد الآخر، فتبدو كمسخ قديم خرج لتوه من سراديب الماضي البعيد، يخشى على نقائه وطهارته المفعمة بعبق التاريخ الذي كان، ومن هنا تحفر تلك الهوية الممسوخة قبر دعاتها بهمة ونشاط.

تشكل العولمة اليوم رأسمالية القرن الواحد والعشرين، والتي يقف خلفها كفاعلين: الشركات المتعددة الجنسيات والثورة التكنولوجية في مجال المعلومات، ارتبطت دوماً بحركات التغيير الجذرية في العالم.

العولمة كما نفهمها في حقيقة الأمر، هي تطور تاريخي موضوعي ليست سلبية أو إيجابية في نفسها باعتبارها مجموعة مسارات موضوعية، منفصلة عن إرادة الأفراد والأمم. هذا وينبغي استغلال هذا الوضع الجديد لمصلحة الإنسان والبشرية برمتها بالاحترام المتبادل للثقافات، والهويات المختلفة باعتبارها المقدمة الأولى لإقامة عالم يعتمد على التوازن فيما بين الخصوصيات والتجارب، يحترمها ويقدرها كتعبير عن احترامه للتراث البشري وثرائه، المتمثل في تنوع

(1) المرجع السابق، ص 76.

روافده مع التسليم بأن تنوع الثقافات والهويات هو الضامن الأكبر للإبداع الإنساني الخلاق، وهو الذي بانتقاداته ورؤاه ونزوعه إلى احترام الاختلافات والتنوع، إلى تصحيح مسار العولمة في ظرفها الراهن، الذي تنعكس فيه موازين القوى السياسية الدولية.

في «صراع الحضارات» وضع «هانتنغتون» تصوراته لأميركا والعالم في زمن ما بعد الحرب الباردة، حيث تصبح الثقافة مصراً للصراعات الرئيسية بين البشر، وعليه تحل ظاهرة الصدام الحضاري محل الحرب الباردة التي كانت بين معسكرين مختلفين في نظمها السياسية والاقتصادية. كما أعاد النظر في خريطة العالم، حيث الحدود الفاصلة بين دولها هي خدود الحضارة، وليس الحدود السياسية والإيديولوجية، مثلما كان الحال في الحرب الباردة، وهذه الحدود هي نفسها خطوط المعارك، ومن هنا عدد سبع حضارات رئيسية بالإضافة إلى أخرى ثامنة محتملة هي: «الغربية، الأميركية، اللاتينية، الأرثوذكسية، السلافية، الإسلامية، الكونفوشيوسية، الهندوسية، اليابانية، الإسلامية، الهندوسية، وربما الإفريقية»[1].

وبالرغم من الخلط في تحديد مفهومي الثقافة والحضارة من جهة والحضارة والدين من جهة أخرى، التي تفصل هذه الحضارات الواحدة عن الأخرى. وفي محاولة تفسير لما أسماه خطوط التقسيم، نجده يعيد مفهومي الغرب والشرق إلى الأذهان. كذلك نجده يفرق بين المسيحية الغربية والمسيحية الشرقية «الأرثوذكس» والمسلمين.

العولمة.. العنف الثقافي/اللغوي الأنجلو أميركي

عندما نتأمل الخريطة الثقافية - اللغوية - الراهنة للعالم شماله وجنوبه، تصادفنا ثلاث حقائق مهمة؛ تشير الحقيقة الأولى إلى اجتياح الثقافة الأميركية للعالم المعاصر بما فيه أوروبا، وقد أشار وزير الثقافة في الاتحاد الأوروبي لهذه الحقيقة مبكراً، عندما أشار في بيان أصدره عام 1988 إلى خطر، تتعرّض له

(1) صموئيل هانتنغتون: صدام الحضارات، مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، بيروت، ط 1، 1995، ص 24.

الثقافات الأوروبية، في عالم توحده ثقافياً الصور والرسائل الأميركية، التي تذاع وتنتشر عبر الأقمار الصناعية وسائر الوسائل السمعية والبصرية المتقدمة. وفي كندا أعلنت السيدة «شيلا كويسي» وزيرة حماية التراث ونائبة رئيس الوزراء السابقة، أنه إذا ما واصل الأميركيون فرض سيطرتهم على الجماعة الثقافية العالمية باستعمال الوسائل، التي تمتلكونها، فعليهم أن يتوقعوا لجوء الآخرين إلى إجراءات انتقامية حقيقية بحقهم.

أما الحقيقة الثانية، فهي تشير إلى التنافس بين الثقافتين العالميتين؛ الثقافة الأنجلو أميركية والثقافة الفرنسية للسيطرة على العالم، ففي مواجهة انتشار نمط الحياة الأميركية، من البرامج والمسلسلات الناطقة بالإنكليزية، تبرز الفرانكوفونية كأداة لمقاومة نزعة الهيمنة، التي كرّستها الأنجلوفونية باعتبارها أداة التواصل الأكثر ذيوعاً وانتشاراً في النطاق الإعلامي. وتبرز أيضاً في اعتبارها وسيلة للدفاع أمام محاولة أمركة أوروبا والعالم غير الأوروبي، من خلال ما تبثه من برامج مرئية وأخرى مسموعة، تستهدف الترويج لنمط الحياة الأميركية.

ويذهب بعض علماء الاقتصاد إلى أن أسباب إعلاء شأن الثقافة الأميركية، باعتبارها اللغة المركزية واللسان الناطق باسم العولمة، والمدافع عن مساراتها والمروج لأفكارها ورموزها لا يرجع إلى الاختلاف الثقافي بدليل الاحتجاج الجماعي، الذي عبرت عنه أوروبا وعلى الأخص فرنسا، بمناسبة مفاوضات الغات ودفاعها عما بات يعرف باسم (الاستثناء الثقافي)، ذلك أن جميع هذه الثقافات تنتمي إلى الحضارة الغربية، سواء في أصولها الأميركية أو في امتداداتها الأميركية، ولذلك يرى هؤلاء العلماء أن المصدر الأساسي للتباين، لا يرجع إلى اختلاف الثقافات ولكن يرجع إلى الأسباب إلى اختلاف الموقع في هرم الرأسمالية العالمية(1).

وتشير الحقيقة الثالثة إلى أن القضايا الثقافية، أصبحت بالتدرج مجالاً للنقاش والحسم في إطار المنظمة العالمية للتجارة، وليست ضمن منظمة اليونسكو، التي مثلت طوال العشرين عاماً الماضية الفضاء الرئيسي للتعامل مع

---

(1) عواطف عبد الرحمن: تأملات في ثقافة العنف العولمي، أسبوعية أخبار الأدب، القاهرة، العدد 434، نوفمبر 2001.

الثقافة والمعلومات على مستوى العالم. وقد تمخض عن ذلك ما يسمى بإعلان «ماكبرايد» عن النظام العالمي الجديد للمعلومات والاتصالات، وقد تشكل العام للثقافة العالمية على أساس التعددية الثقافية، التي تلخص فكرة «دع ألف زهرة تتفتح»، غير أن النظام العالمي الحالي تتسم ملامحه بالهيمنة والاستعلاء الثقافي، من جانب الطبعة الأميركية من الثقافة الغربية، وبالنفي والتهميش الثقافي للثقافات الأخرى لصالح السوق العالمية، مما يعني تحويل الشعوب إلى قطيع من المستهلكين للثقافة الغربية، وعلى هذا الأساس لم تعد المفاضلة ضمن الواقع الجديد، المتسم بعولمة الاتصالات والمعلومات بين ثقافة وثقافة أخرى. ولكن بين الثقافة المهيمنة وأقسامها الفرعية، ويفسر علماء الثقافة هذا الوضع بالتأكيد، على الثقافة بوصفها منتجاً اجتماعياً، قد أصبحت جزءاً من العملية الاقتصادية التجارية الجديدة، إسوة بغيرها من السلع والمنتوجات المادية، إذ تحرّرت من القيود الجمركية وأصبحت قابلة للتداول على أوسع نطاق في السوق العالمية، وتخضع لنفس الإجراءات والأحكام المفروضة على سواها من السلع المادية غير أن مجال المنافسة في تسويق هذه السلعة، أصبح محدوداً للغاية وغير متاح إلا للقوى الرئيسية المسيطرة على تكنولوجية الاتصال، صناعة المعلومات وتشكيل العقول وأنماط التفكير والسلوك، الأمر الذي يشير إلى أن التبادل الثقافي العالمي الجاري حالياً في ركاب التجارة الحرة، هو تبادل غير متكافئ يتغذّى من التفاوت والخلل الرهيب في ميزان القوى الثقافية على الصعيد العالمي، بين ثقافات مسلحة بالتكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية، وبين ثقافات أخرى مجردة من أية حماية تكنولوجية أو تشريعية، مما يحول دون إمكانية خلق التفاعل المتوازن بين الثقافات والشعوب والمجتمعات. وهنا يبرز الوجه الحقيقي لما يسمى بثقافة العولمة، لا تعني في جوهرها سوى السيطرة الثقافية الغربية (الأميركية على وجه الخصوص) على سائر الثقافات، وإن هذه السيطرة تحمل في داخلها مستويات أخرى من السيطرة، تجعل ثقافات غربية عديدة في موقع تابع لهذه الثقافة المركزية، التي يشار إليها بعبارة «الأمركة»[1].

وعند مقارنة ثقافة العولمة بالثقافات الوطنية في دول الجنوب أو سواها،

---

(1) عواطف عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 32.

نلاحظ أن هذه الثقافات تتميّز بالخصوصية والانتظام داخل أطر تاريخية معينة،كما تتميّز بالقدرة على أهلها بسمات ذهنية ووجدانية مشتركة، تتمثّل في القيم والذاكرة الجماعية والإحساس المشترك بهوية تاريخية ومصير واحد. هذا في ما نرى أن ثقافة العولمة ليس لها القدرة على أن تولد لدى الأفراد إحساساً مشتركاً بهوية تاريخية أو بمصير مشترك، وينظر إليها على أنها ثقافة لا تحمل ذاكرة جماعية،كما أنها تتسم بنزعة توسعية وأنها منقطعة عن أي ماض،وإن كانت تستغل الماضي ليوفر لها عناصر، تتمثل في الأنماط الشعبية والوطنية؛ في الموضة والأثاث والموسيقى والفنون، التي تنتزع من سياقاتها الأصلية، وتوضع في توليفات كوزموبولتانية، إذن فهي في أساسها ثقافة لاتاريخية.

ويرى البعض أن انتشار أنماط الثقافة الأميركية وتغلغلها في حياة الشباب على النطاق العالمي، سواء في مجال الموسيقى أو المسلسلات والأفلام والأكلات السريعة وملابس الجينز والكوكاكولا وسائر السلع الاستهلاكية، يرجع كل هذا إلى مجموعة من الأسباب تتلخص فيما يلي:

1. هيمنة شركات الإعلام الأميركية على التسويق العالمي، مما ساعد على قولبة الأذواق والأزياء، وصبغها بالطابع الأميركي وخاصة لدى قطاعات واسعة من الشباب، سواء في العالم الرأسمالي أو في دول الجنوب.

2. توفق الولايات المتحدة في صناعة الموسيقى الشعبية والأفلام والمسلسلات، وقد تزامن انتشارها في الأسواق الخارجية، مع ظهور التلفزيون ثم اكتساحها العالم، في ظل البث الفضائي من خلال الأقمار الصناعية.

3. تشير الدراسات إلى أن الولايات المتحدة، لا تصدر إلى الأسواق الخارجية إلا أردأ ما تنتجه من سلع ثقافية، ويرجع ذلك إلى هيمنة وكالات الإعلان وأباطرة هوليوود. الذين يفضون ترويج النتاج الثقافي الاستهلاكي ذي الطابع الشعبي التجاري ضماناً للأرباح الهائلة، ولا يحرصون على تصدير الثقافة الرفيعة، التي لا تلقى نفس الرواج الاقتصادي.

ولا شك أن هناك سمات خاصة تتميّز بها الثقافة الأميركية، وتجعلها قابلة للتسويق أكثر من سائر ثقافات الدول المتحكمة في العولمة مثل اليابان وألمانيا. ويرجع ذلك في الأساس إلى تنوع الأنساق الثقافية الفرعية، التي تتشكل منها الثقافة الأميركية باعتبارها مجتمع مهاجرين، مما حال دون ظهور هوية ثقافية أو

حضارية عميقة الجذور للشعب الأميركي. وقد استثمر تجار العولمة هذه السمة بكفاءة غير مسبوقة، حيث استفادوا من الخصائص التي تتميز بها الثقافة الأميركية؛ سواء التنوع الإثني العرقي أو المرونة وسهولة الانتشار، وتوافقها مع مفردات العصر وطبيعته، التي تميل إلى السرعة والسطحية وعدم التعمق. وهناك عامل آخر تتميّز به صناعة الثقافة الأميركية، هو تكثيف اهتمامها على الشباب داخل أميركا، مما ساعد على سرعة انتشارها وتأثيرها على المجتمعات الأخرى[1].

وفي وضعية تردي الصناعات الثقافية المحلية الوطنية، تغدو السماء فضاء لا حول ولا قوة للدول الضعيفة فيه، يرتع فيه عدد هائل من الأقمار الصناعية، التي تبثّ قنواتها في فضائها الإعلامي السمعي والبصري، وتسيطر عليها مراكز القرار في عدد كبير من الدول الغربية، وتأتي على رأسها فرنسا وأميركا. أما قنوات العالم الثالث التي تبث من المواقع المحلية أو من الخارج - فهي تبدو كأطر مفرغة بدرجات متفاوتة من المضمون، ذلك أن التزايد الهائل في هذه القنوات الإعلامية، أدّى إلى انحدار مستوى الأداء الإعلامي، وكان أوسع من أن تتم تغطيته بمنتجات الصناعات الثقافية المحلية في أزمتها الراهنة، فأصبحت هذه القنوات أوعية إضافية، لتسويق الصناعات الثقافية الغربية. بل وميداناً للحروب الثقافية بين الأفلام والمسلسلات والبرامج الأوروبية واليابانية والأميركية، وما تحمله هذه الأخيرة من تغريب وأمركة.

العولمة والمسألة الثقافية/النقد الثقافي

العولمة بمفهوم الطرح الغربي والأميركي بالخصوص، هي محاولة فرض نموذج معين للثقافة. يمكن القول بأن العولمة الثقافية نتيجة حتمية وملازمة للعولمة الاقتصادية، لكن الثقافة المقصود بها في شعار العولمة هي «الاستهلاكية» الموجهة أساساً لدعم العمل الاقتصادي والتجاري، فهي تخص عالم السينما وعالم الموضات والفنون بمختلف أشكالها.

غير أن الهيمنة الغربية التكنولوجية الآن تحاول أن تختصر القرون والقارات

(1) المرجع السابق، ص 33.

والحضارات، وتحولها إلى جسد حضاري واحد، وذلك بفضل الصورة أو تكنولوجية الإعلام التي تحدث تغييراً سريعاً في التكوين الأخلاقي والثقافي، وتختصر الزمان والمكان. وبرزت إشكالية المجرى الأحادي الأميركي الذي غزا العالم بما فيه أوروبا بعد انهيار الاتحاد السوفياتي وسقوط المعسكر الاشتراكي، وزوال القطبية الثنائية.

انتقل مفهوم العولمة من الفضاء الاقتصادي والسياسي إلى الفضاء الثقافي والإعلامي والأدبي، أو ما يعرف بـ «عالمية الأدب» وما يعرف بالثقافة الشاملة أو «القرية الصغيرة» أو المجتمع الكوني - الكوزموبوليتي - كان وراء انتشار الثقافات والتداخل الحضاري بين الشعوب، والتصور العالمي للثقافة طرح جملة من القضايا والإشكاليات في الثقافة والأدب كإشكالية الهويات والخصوصيات الثقافية والحضارية؛ ففي مجال الأدب المقارن - على وجه الخصوص تعترضنا مشكلة الأدب الوطني، والآداب القومية، وعلاقتها بالأدب العام والآداب العالمية.

إن الثقافة العالمية «univers» - أو الآداب العالمية - تعتمد على شمولي جديد، يحمل هذا الخطاب الجديد أطروحات تصور النظام العالمي الجديد، فالخطاب- الكوزموبولتيكي - الكوني منذ عشرين سنة، وبشكل شرس وهجمة قوية حاول الإطاحة بفكرة التمايز الثقافي أو - الخصوصية الأدبية- هذه الخصوصية كمرجعية وحيدة، أو نموذج فريد في الثقافة الإنسانية. كما ظهرت دعوات تنادي «من أجل نظام ثقافي عالمي جديد». لأن التحولات الحضارية ذات الأبعاد الكونية تهدّ الكيانات وتبني ذاتيات جديدة. ومن أجل هذا دخلت الثقافات معترك الصراع العالمي(1).

فالثقافات القومية لم تجد أمام هذا التيار الجارف - العولمة الثقافية - إلا طلب إدراج بند الاستثناء الثقافي في الاتفاقيات، أو المنظمات الدولية وخصوصاً ما يعرف بالتهجين الثقافي المأخوذ من الأنثروبولوجية الثقافية.

إن الأنثروبولوجية الثقافية ببحوثها الفعالة حول الثقافات البدائية والقديمة تكتسي أهمية بالنسبة للأدب المقارن، هذه الدراسات المقارنة معقدة تبحث في

(1) عبد المجيد مزيان: مفهوم الأمن الثقافي، مجلة الثقافة، عدد 76، يوليو - أغسطس 1983، ص 11.

خصائص التطور الثقافي للإنسان والمجتمعات والجماعات البشرية منذ أقدم العصور إلى الآن. وتدرس الأنثروبولوجية الثقافية مسائل الاتصال الثقافي، أو العلاقات، وقنوات التبليغ. ومعلوم أن الأدب المقارن يشكل نواة الاتصال. في المستقبل القريب سيقترب الأدب المقارن أكثر فأكثر من علوم جديدة مثل سوسيولوجيا النشاط الفني والإبداعي، والتاريخ المقارن والسيميائية، والنظرية العامة للاتصال ولا سيما نظرية وسائل الإعلام الجماهيري، ونظرية الإعلام. وهذا يعني في واقع الأمر النفاذ المتزايد للأدب المقارن في دائرة الأنثروبولوجية الثقافية المعاصرة باعتبارها ميداناً واسعاً مفتوحاً، على معرفة عصرنا وعلى مفهوم «العولمة الثقافية» هذا المفهوم الجديد[1].

وما بعدها «العولمة» تنتج كوكباً تخلط فيه الثقافات وتتعايش وتتصارع؛ ففي كل مكان تقريباً أين ذهب المرء من السهل عليه أن يعثر على مطعم صيني أو مكسيكي أو هندي أو يوناني أو عربي أو إسباني، وعلى بائع السمك أو البطاطا أو الهامبرغر الأميركي، وفي مقابل ذلك نجد الشيء نفسه بالنسبة للإنترنت، فشبكة الاتصالات العلمية هذه لم تكن واردة بالخيال منذ عشر سنوات فقط، عملت على غزو أسواق الجماعات الصغيرة. ومن القضايا التي أثارت جدلاً في السنوات الأخيرة ما يسمى بالنموذج العالمي، أو «العولمة الثقافية». كما أنشأت هيئة «اليونيسكو» برنامجاً خاصاً بدراسة التداخل الثقافي، ومرجع ذلك الحاجة إلى التقارب بين الشعوب مع احتفاظها بالهوية الإثنية والحضارية في عصر تضخمت فيه وسائل الإعلام والاتصال وإمكاناته. وبتتبعنا لدراسات وندوات وملتقيات «اليونيسكو» والخاصة بالتداخل الثقافي نلمس تركيزها على الجانب المقارن[2].

الأمر الذي يتيح للدراسات المقارنة، أو للأدب المقارن الانتعاش، وفي مواكبة التطورات الحاصلة في توجه البشرية نحو «العولمة الثقافية». ذلك أن معظم

---

(1) بنجو روسيف «Penjo Rusev»: الأدب المقارن والأنثروبولوجيا الثقافية. ترجمة عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 2، ص 174.

(2) مجدي يوسف: التداخل الحضاري والاستقلال الفكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1993، ص 24، 25.

اهتمامات اليونيسكو تعنى بالدرجة الأولى بقضايا الاتصال الحضاري المعاصر، وبخاصة إشكالية العلاقات الثقافية بين الحضارات، وبين آداب الشعوب؛ فالأدب المقارن مثلما يهتم بالعام والعالمي يهتم بالخصوصيات وبالتراث الثقافي الخاص بكل أمة تحت وطأة «تدويل المعايير». فالدراسات المقارنة تؤكد على التداخل بين الثقافة الكلية «macro-culture» والثقافة الجزئية «micro-culture» وهذا التوجه من اهتمامات «المدرسة الأميركية المقارنة» التي تتفق مع الطابع العالمي، ويمكن ملاحظة الكثير من النتاج الأدبي العالمي يحمل في مكوناته وجه واضح للتشابه، ومجال قوي للدراسة المقارنة، ويظهر ذلك على نحو خاص في الإنتاج ذي الطابع الجماعي مثل «ألف ليلة وليلة»، فالدراسة المقارنة لهذه الحكايات تطلعنا على قدر كبير من التشابه بين التراث الشعبي الهندي والفارسي والفرعوني واليهودي، وتراث جنوب أوروبا. إن عامل اللغة - من وجه النظر الأميركية - لم يعد يحظى بتلك القدرة الكبيرة على تحديد هوية الأدب أو الأثر الأدبي. ولهذا السبب يعنون بدراسة فيما وراء حدود بلد معين ودراسة العلاقات بين الآداب من جهة ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنساني الأخرى[1].

وهكذا استشرف المنهج الأميركي المقارن آداب وثقافات الشعوب الأخرى باختلاف ألسنتها وألوانها. وهنا تبرز مظاهر «العولمة للأدب المقارن في المنهج الأميركي بشكل صارخ». ويمكن أن نعتبر الولايات المتحدة الأميركية البلد الأكثر انفتاحاً على العالم، والأكثر حضوراً فيه، والأكثر انفتاحاً على القوميات؛ فكل بلد في لعالم تقريباً له موقع بأميركا تكون عبر الزمن بفضل هجرة قسم لا يستهان من مواطنيه إلى الأرض الموعودة الأميركية. وحضور العالم في أميركا يحظى بانتشار كبير بفضل وسائل الإعلام التي تأسست فيها. والتي في قسم منها عرفت بالجماعات الإثنية أو القوميات كيف تستفيد من وسائل الإعلام هذه وهي الأهم في العالم بكل أنواعها؛ من صحافة مكتوبة وإذاعة وتلفزيون وصحافة إلكترونية، وبالنسبة للبلدان والثقافات الأخرى فإن مجموع وسائل الاتصال هذه تشكل جاذبية قوية بمعنى أنه سمح لهم بنشر أفكارهم الخاصة وإعلامهم وكل

---

(1) عبد المجيد حنون: محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن، ضمن أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب، عنابة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 37، 38.

حدث يخصهم. إن الحضور العالمي على الصعيد الأميركي يؤكد ظاهرة العولمة، حيث عملت كثيراً على انتشار وانغراس الولايات المتحدة، وبالفعل ففي كثير من البلدان يتوافق مصطلح «العولمة» مع معنى «الأمركة» بحيث أضحى يتم النظر إلى العولمة على أنها قادمة من أميركا، فالعولمة إذن بصدد جعل بقية العالم شبيهاً بعض الشيء بأميركا خيراً أو شراً[1].

فالعقل الأميركي يحول بذبذباته لتطهير العالم من الإيديولوجيين والعقائديين، ومن الذين يحملون أذى الخصوصيات، وكأنه في ذلك يرغب في عزم جماعات العالم إلى عرس حضاري يمضون فيه وثيقة تحتكم إلى دستور واحد يحكم البشر إذن هي رحلة من الوطن إلى الدولة إلى نظام العولمة تكون فيها أميركا سيدة المقام، ويصوغ الغرب مادة الحلم الأميركي «american dream» بصورة مطابقة يمكن للأفراد جميعاً الوصول للقمة والنفوذ وتحقيق النجاح المادي بفرص مكافئة، وقنوات مفتوحة بغضّ النظر عن اللون والجنس والعرق، والمعتقد الديني، والأصل الاجتماعي بدرجة لا يصبح فيها الحلم الأميركي خاصاً لأصحابه، وإنما أملاً لملايين البشر من شتى الأصول والمنابت. الذين لم يعودوا يعرفون من ثقافتهم المحلية الضيقة الخائفة غير الرفض؛ فكما استقبل تمثال الحرية بذراعيه المفتوحين ملايين المهاجرين الاقتصاديين والاجتماعيين والمفكرين والأدباء واللاجئين السياسيين والمقموعين والمحرومين، فسيضم إلى صدره ملايين أكثر عدد من أفواج اللاجئين المثقفين الجدد المتدفقين بهجرات جماعية منظمة، وسيثبت أنه سيكون قادراً كما كان دائماً على احتواء وتذويب ثقافتهم الوافدة المترسبة المغايرة في بوتقة انصهار ه الضخمة «العولمة» أو الأمركة[2].

فالعولمة حالياً هي قبل كل شيء ثورة في تقنيات الاتصال والذكاء الصناعي خلقت الحميمة الاجتماعية، حيث يستطيع كل فرد التعرف على الآخر بشكل أفضل بفضل سرعة الاتصال، ذلك أن مفهوم إقامة نظام عالمي جديد للاتصال

(1) ميشيل كلوغ: عولمة أميركا مجلة الثقافة العالمية المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت عدد 10، نوفمبر - ديسمبر 1998، ص 22.

(2) سالم ساري: إشكاليات الثقافة والحضارة. مصادر وأبعاد الصراع القادم. مجلة البصائر الأردنية، المجلد 2، عدد 1، آذار 1998، ص 104، 105.

والإعلام يفترض في حد ذاته دعم التعاون الدولي، الذي أسهم في التوصل إلى تفاهم دولي[1].

وفي هذا المجال أصبحت المعلوماتية والإنترنت، وتقنياتها المتطورة أهم مرتكزات «العولمة» الجامحة، إذ ازدادت السوق العالمية لتغذية المعلوماتية وبلغت قيمة المعلوماتية بنسبة جد عالية. ولا شك أن بعض التغيرات قد مهدت لظهور المجتمع المدني العالمي. خذ مثلاً «القرية العالمية» أو «القرية الإلكترونية العالمية»، فالمقصود بهذا التعبير هو أن العالم لم يعد مسكناً لكيانات مجتمعية مفصولة ومعزولة عن بعضها البعض، وأن العالم صار مترابطاً بصورة عضوية بحيث إن ما يحدث في أي بقعة فيه يؤثر في جميع بقاعه الأخرى مهما تباعد المسافات أو تنافرت الثقافات، وكأن وحدة المصير العالمي قد صارت حقيقة بالقوة نفسها التي نتحدث بها عن الوحدة العضوية لقرية صغيرة، وبالنظر إلى انتشار محطات التلفاز الكوكبية، والصحافة الإلكترونية وسوق الكتاب، والحركة الدائبة على مدار الساعة، ودوران الأرض للمعارض الفنية وغيرها. كل هذا يشكل نزعة قوية لعولمة الثقافة. ونرى النظام الإعلامي الجديد يمكن أن يلعب دوراً جوهرياً في التقارب بين الشعوب، وذلك عن طريق تقديم «صورة» حقيقية للآخر الثقافي مبيناً وموضحاً ما يخفى على الكثير من جوانب الإبداع المستحدثة من خصوصية ذلك الآخر «المجتمعي الثقافي».

إذا فالتجريد الذي تتّجه إليه الدراسات المقارنة مستمد من واقع عالم اليوم أملاً في أن يصبح أكثر إنسانية مما هو عليه، ونحن نستشرف الألفية الثالثة. فالطرح الذي تسعى إليه كل ثقافة صاعدة نازعة نحو العولمة. هو أن لأظهر إلا كثقافة إنسانية، وكدين للإنسانية يتجاوز المجتمعات التي أنجبته والحقب التي ظهر بها، وهذا من خصائص العولمة ذاتها، إذ هي تطمح بالتعريف إلى أن تكون وشاملة، ومتى نجحت الثقافة في إظهار نفسها كثقافة كونية إنسانية ألغت كل ما عداها من الثقافات، والصراع على الظهور بهذا المظهر الكوني هو الرهان الأساسي لعولمة الثقافة، لأنه يؤكد صلاحيتها في نظر الجماعة التي تحملها

(1) شون ماكبرايد وآخرون. أصوات متعددة وعالم واحد. الاتصال والمجتمع. اليوم وغداً. منشورات اليونسكو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1، 1981، ص 552.

والجماعات الأخرى[1].

أليس من الأيسر على المقارنين المضي على نحو من المؤتمرات والندوات العلمية التي تعقدها هيئة الأمم المتحدة أو منظماتها، واختيار موضوعات محددة تستجيب لإقامة العالمية، أو تساير الطروحات المستحدثة للعولمة. وعندئذ سيجد المقارن من خلال المؤتمرات الدولية بعضاً من العالمية التي يسعى إلى تحقيقها، ويساعد هذا اللون من النشاط الإنساني أن يكون أداة لتحقيق السلام في العالم، ولتقريب الشعوب والآداب والثقافات ولإظهار العبقرية للإنسان كإنسان مهما كان لونه ولغته وعقيدته، وذلك لأن الأبحاث الأدبية في جميع الآداب أثراً من أثر العبقرية الإنسانية محلياً أو عالمياً. لأن العبقريات الأدبية ظاهرة إنسانية، والظواهر الإنسانية قابلة للتأثر والتأثير[2].

العولمة وثقافة الصورة وأبجدية الإنترنت

إن المضمون الرئيسي للعولمة كما نعرفها اليوم، هو أن المجتمعات البشرية التي كانت تعيش كل واحدة في تاريخيتها الخاص، ووتيرة تطورها ونموها المستقلة نسبياً، على الرغم من ارتباطها بالتاريخ العالمي، قد أصبحت تعيش في تاريخية واحدة وليس في تاريخ واحد. فهي تشارك في نمط إنتاج واحد يتحقق على مستوى الكرة الأرضية، وهي تتلقى التأثيرات المادية والمعنوية ذاتها، سواء أتعلق ذلك بالثقافة وما تبثه وسائل الإعلام الدولية، أو بالبيئة وما يصيبها من تلوث، أو بالأزمات الاقتصادية أو بالأوبئة الصحية، أو بالمسائل الاجتماعية والأخلاقية؛ مثل الجريمة وتهريب المخدرات، وتكوين شبكات الدعارة الطفولية على الإنترنت وغيرها. وعندما نقول إن العولمة تعني خضوع البشرية لتاريخية واحدة، فهذا يعني أيضا أنها تجري في مكانية ثقافية وسياسية موحدة أو في طريقها للتوحيد.

إن العولمة يمكن تلخيصها إذن في كلمتين؛ كثافة انتقال المعلومات

(1) برهان غليون: اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط 1، 1990، ص 134.

(2) عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 1، 1989، ص 44، 61.

وسرعتها إلى درجة أصبحنا نشعر أننا نعيش في عالم واحد وموحد، أو كما قال مكلوهان، صاحب أول محاولة مهمة عن العولمة، في قرية كونية بما توحي به كلمة القرية من علاقات قرابة وجوار ومحدودية في المكان والزمان. وكما هو الحال في القرية الصغيرة، فإن كل ما يحصل في بقعة ينتشر خبره في البقعة المجاورة، وكل ما يحدث في جزء يظهر أثره في الجزء الآخر. فهناك إذن أثر وتأثير متبادلان مستمران يقودان إلى الاعتقاد بأن هناك ميلاً لا رادّ له، إلى توحيد الوعي والقيم وتوحيد طرائق السلوك وأنماط الإنتاج والاستهلاك، أي إلى قيام مجتمع إنساني واحد.

باختصار، إن العولمة تبشر بمرحلة جديدة للتنظيم العالمي الإنساني، تمثل نقيض المرحلة السابقة التي نحن بصدد الخروج منها، أي مرحلة الدولة القومية، والانكفاء على الحدود السياسية للدول، كإطار جغرافي للتثمير المادي والروحي عند الجماعات والبشرية عموماً[1].

وليس من الممكن فهم العولمة من حيث ديناميكيتها دون فهم أساسها، المتمثل في الثورة العلمية والتقنية المتجسدة اليوم بشكل رئيسي في الثورة المعلوماتية وثورة الاتصالات، قاعدتها الصناعية الإليكترونية، حتى أن هناك من يطلق على عصرنا اسم «العصر الإلكتروني». فلا نستطيع أن نتصوّر العولمة إذن بدون ثورة الاتصالات والتطويرات التقنية المذهلة التي تكمن وراءها. ولا نستطيع أن نفهم نتائجها كما نشاهدها اليوم من دون فهم السياسات اللبرالية أو النيوليبرالية التي توجهها. إن الأخذ بتقنيات العولمة أمر ضروري للدفاع عن البقاء وضمان النجاعة الاقتصادية والثقافية، لكن الاستفادة الفعلية من هذه التقنيات غير ممكنة، من دون أن تقف وراءها استراتيجية ذاتية تحدّ من استخدامها من قبل القوى الكبرى لأهداف هيمنية. هذا يعني أن الدخول في العولمة وتقنياتها وحقولها ومبادئها، أمر حتمي ومفروض على كل مجتمع، يريد أن يبقى في دائرة المجتمعات التاريخية، ولا ينسحب من الفعالية الدولية المشتركة، ويعيش في عالم خاص به على الطريقة الأفغانية.

---

(1) برهان غليون وسمير أمين: ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، دار الفكر، سوريا، ودار الفكر المعاصر، بيروت، 1999، ص 20، 21.

يختلف المتكلمون في العولمة بين من يدافع عنها لما تمثله من فرصة استثنائية، يمكن إذا استغلت أن تخرج المجتمعات العربية من حلقة الاستبداد والقهر والتخلف، ومن يقف ضدها باعتبارها أداة جديدة للهيمنة الدولية. ويتساءل المرء عن حقيقة هذه العولمة هل هي فعلاً فرصة للتحرر من السجون القومية الرثة، أم هي تجديد لنظام الهيمنة الدولية وللعلاقات الإمبريالية؟

تفتح العولمة من دون شك فرصاً هائلة لتحرر الإنسانية، بما تتيحه من تفاعل بين مختلف مكوناتها، وما تعمل على تحريره من علاقات وطاقات، وعلى تجاوزه من محابس ومراقبات أصبحت تشكل أكبر عائق أمام تقدم الشعوب العربية. وليس هناك شك في أن التدفق الحر للقيم والمنتجات والمعلومات والأفكار والمخترعات، يقدم لكل فرد على مستوى الكرة الأرضية فرصاً استثنائية، للتقدم والازدهار المادي والنفسي. ولا شك كذلك أن خلق سوق عالمية واحدة يساهم في توسيع التجارة ونمو الناتج العالمي، بوتائر أسرع مما عرفته الأسواق الرأسمالية القومية التقليدية، ويفرز بالتالي فوائض مالية هائلة، يمكن لو استغلت لأهداف إنسانية أن تغير وجه المعمورة. وفي المقابل سوف تؤدي العولمة في إطار ثورة المعلوماتية إلى الإفقار الموسع لجمهور متزايد في القارات المختلفة، وتقود حتماً إلى نشر البطالة والاضطراب، بل والخراب في العديد من المجتمعات. وهي في ذلك لا تختلف في نتائجها عن نتائج أي ثورة تقنية. فقد أدّت الثورة الصناعية إلى تحرير بعض المجتمعات البشرية؛ من الفقر والحاجة والمرض والبطالة والاستبداد بالفعل، وجعلتها تعيش مع قليل من نخب المجتمعات الأخرى في عالم جديد، يسيطر فيه الإنسان أكثر مما حصل في أي حقبة ماضية على مصيره الذاتي، وعلى البيئة المحيطة به، ويشارك بصورة فعّالة في تقرير هذا المصير. لكنها أنشأت بالمقابل محيطاً واسعاً من البؤس المادي والثقافي والنفسي، يتجاوز عدد أفراده ثلاث أضعاف المجتمعات المتحررة[1].

ويكفي أن نشير منذ الآن، كمثال معبِّر عن المستقبل، إلى أن الثورة الجديدة للاتصالات، قد بدأت تنشر تقنياتها ووسائلها الجديدة، بينما لا يزال أكثر من خمسين بالمائة من سكان المعمورة مفتقرين لوسائل الاتصال التقليدية،

---

(1) المرجع السابق، ص 33.

أعني الهاتف، وذلك حتى نهاية القرن العشرين، أي بعد قرن تقريباً على اكتشافه. وعلى الرغم من التوسع الهائل في انتشار تقنيات الثورة المعلوماتية الجديدة، لن يتجاوز عدد المشتركين في الإنترنت ومجتمع المعلوماتية والاتصالات الحديثة في نهاية عام 2000 في أحسن الحالات، أكثر من ثلاث مائة مليون نسمة، من أصل ساكنة بشرية تقترب من ستة مليارات إنسان.

لا تعني العولمة إذن أن جميع الأفراد المقيمين على وجه الأرض، سوف يندمجون في الشبكات المالية والمعنوية والثقافية المعولمة. فالأغلبية الساحقة من سكان المعمورة، لا يزالون يعيشون وسيعيشون لفترة طويلة جداً خارجها، وربما لن يدخلوها أبداً ولن يعيشوها إلا على مستوى الخيال والحلم. فالعولمة ليست قاعة ضيوف مفتوحة لمن يريد، لكن بقاءهم بعيدين عن الشبكات المندمجة، لا يعني لأنهم لا يخضعون لقوانينها، أو أن بإمكانهم أن يبقوا بعيداً عن تأثيرها.

باختصار إن حمل العولمة لمشروع هيمنة عالمية لا يبرّر رفضها، ولا البقاء خارجها، ولا يشكل سبباً كافياً للقدح فيها فهذه ليست أو مرة بعرف فيها العالم عصر الهيمنة الدولية. ونحن لا نأتي إلى هذا العصر من موقع الحرية والاستقلالية الحضارية، ولا نضحّي في سبيل ولوجه بنظام دولي قائم على الاستقلال الناجز والفعلي، وغياب مبدأ الهيمنة والتسلط الدولي. ولسنا بصدد الاختيار بين منظومات دولية هيمنية ومنظومات تحررية شاملة. إننا في هذا الموضوع خاضعون لتحولات دولية لا طاقة لنا في تعديل اتجاهاتها. والمهم أن نفهم آليات الهيمنة الجديدة وأن نسعى بكل إمكانياتها إلى تغيير أو تعديل أثرها علينا. وهكذا ستكون النخب الاجتماعية في البلاد الفقيرة أقرب من حيث نمط الحياة والاستهلاك والقيم والثقافات لنخب وبرجوازيات المجتمعات التقنية، من بقية أبناء المجتمع الذي تنتمي إليه. وبالمقابل، وهذا هو العنصر الرئيسي في العولمة الراهنة.

عندما تلحق الثقافة بالعولمة يتبادر إلى الذهن كلمات جديدة، أصبحت تتردّد كثيراً في المؤتمرات والندوات العلمية؛ مثل الأمركة، أي تعميم النموذج الأميركي للحياة، والسلعنة، لأي تعميم قيم السوق على الفعاليات الثقافية وتحويل الثقافات إلى سلعة، وتهديد الهوية الثقافية أو ما يربط بين أعضاء مجتمع واحد، ويجعل منهم جماعة متواصلة ومتفاعلة. إن هذه الأمركة تستخدم في عولمتها كل الشركات العملاقة المتعددة الجنسيات، والمؤسسات المالية لصندوق

النقد الدولي، ووكالات الأمم المتحدة العاملة في مجال التنمية والثقافة، ومختلف وسائل الإعلام، وأجهزة المخابرات. فبصمات العولمة الأميركية، باتت واسعة المساحة وعميقة الأثر وعلى كل صعيد(1):

- صعيد الأزياء التي تتنافس في صناعتها مئات مؤسسات التصميم مثل: بيير غاردان، وفير ساتشي، وإيف سانت لوران، وكوكوبروكو، وغيرها. إضافة إلى الصرعة العالمية المسماة (جينز)، كما تقوم بعرضها مئات عارضات الأزياء.

- صعيد الأطعمة والأشربة، لم توفر مدينة من العالم، منها على سبيل المثال: بيتزا هات، كانتكي شيكن، ماكدونالد، هامبرغر وغيرها. كما منها: البيبسي كولا، والكوكاكولا، والسفن آب وغيرها. ومن خلال اقتران السلعة بالإعلان، تكتسب قيمة استهلاكية وخيالية ووجدانية ليست لها بالأصل. البيبسي تركّز مثلاً إضافة إلى جمال الصورة واللون والإيقاع، الذي يفتح الشهية ويثير الإحساس بالعطش، والدافع إلى الشرب لإرواء هذا العطش، إضافة إلى البعد الفيسيولوجي تركز أساساً على الشباب ومرح الشباب. ومن هنا أصبح مشروب الشباب الراهن عالميا باسم «جيل البيبسي».

- صعيد العطور ومستحضرات التجميل والسجائر، من ذلك: كاشاريل، وكريستان ديور، ولاكوست، وكارتييه. والسجائر الأميركية ذات النكهة مثل: مارلبورو، وأميركا ليجاند.. إلخ. وهكذا ترتبط العطورات ومساحيق الجمال بالحسناوات وملكات الجمال، أو المميزات فعلاً في الجاه الاجتماعي. وكل امرأة تريد أن تكون مميزة بالطبع، مما يجعل شراء العطر هو الطريق إلى تميزها. وأما أغذية الأطفال، فإنها ترتبط بالطفل المدهش جمالاً وصحة وانطلاقاً وسعادة. وهكذا فسيكولوجية الإعلان، تقوم على بيع الأحلام ودغدغة المشاعر وإثارة الرغبات، من خلال مختلف أشكال الربط ما بين السلعة والصحة أو الجمال، أو الجاه أو الشباب أو الحظوة، أو المغامرة، وهو مما لا تسهل مقاومته.

- صعيد الحلاقة وقصات وموديلات الشعر، التي عصفت بالأجيال في كل أنحاء الأرض مثل: البونكي، والهيبز، والمارينز، وغيرها.

---

(1) فتحي يكن ورامز طنبور: العولمة ومستقبل العالم الإسلامي، مؤسسة الرسالة بيروت، 2000، ص 15، 16.

– صعيد صناعة الأفلام السينمائية الجنسية والإجرامية والأسطورية والخرافية وغيرها، والتي تتصدّرها وتتقدمها هوليوود ذات الشركات المتعددة التخصصات. وكليب الرقص، التي تواكبها متعة الإثارة الحسية تحت شعار بليغ الدلالة: «أرقص على مدار الساعة، على مدار العالم في عصر متعدد الجنسيات».

– صعيد الغناء والطرب والموسيقى والرقص، مما أدّى إلى نشأة أجيال (مايكل جاكسون، ومادونا، وسيبيس غيرلز، وجورج مايكل) مثلها العليا.

– صعيد العولمة الرياضية وتفاقم بدعة – المونديال – والمراهنات على هذا الفريق الرياضي أو ذاك. الكوكاكولا، تربط بالبطولات الرياضية والملاعب العامرة بالجمهور والمباريات الحاسمة، والتي تثير الحماسة الجماهيرية منقطعة النظير. لا عجب إذن أن تكون شركة الكوكاكولا، هي أكبر معلن عالمي في مجال الرياضة وأكبر ممول للمباريات.

– صعيد الإعلان، الذي أصبح صناعة تقوم على أسس فنية وعلمية، وتعمل فيه فرق متعددة الاختصاص.

– ومن أجل ذلك توظف شركات الإعلانات العالمية الخبراء في علم النفس والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، وعلم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع لدراسة دوافع الجمهور وسلوكياته وعاداته وقيمه وتفضيلاته، ونقاط مقاومته ونقاط تجاوبه. ينجح الإعلان حين يتعطّل الحس النقدي وتثار الرغبات والتخيلات والأحلام. فالإعلان هو بالأساس صناعة الموافقة.

ومما لا ريب فيه أن التحولات، التي تشهدها المجتمعات الصناعية بثورة المعلومات، قد هيأت بشكل لم يسبق له مثيل وعياً ثقافياً عالمياً، يجمع بين الروحانيات والماديات، معيداً للأولى مكانتها التاريخية في حياة الشعوب، ومحجماً الثانية في حدود توازنها مع الأولى. فهل يتيح مجتمع المعلومات فرصة المساهمة الفعالة للمجتمعات المهمشة في صناعة المعلومة وبثها عبر الشبكات الدولية القائمة دون عوائق كبيرة؟

وفي هذا الصدد يتساءل الأستاذ «حميد مولانا» رئيس الرابطة الدولية للإعلام وأستاذ الإعلام في جامعة واشنطن، فيما إذا كان مجتمع المعلومات والاتصالات سينشأ كمجتمع قيمي أخلاقي، أو أنه سيكون مرحلة أخرى في التحول الذي من شأنه أن تكريس الغرب مركزاً والعالم الإسلامي طرفاً؟ وهل يقدم مجتمع

المعلومات العالمي الآن التسهيلات أم يقوم بإعاقة الاستخدام الاجتماعي للمعلومات والأهداف الاجتماعية الأصيلة للجماعات الأخرى؟

ويخلص للقول إن نموذج مجتمع المعلومات والجماعات الأخرى الأطراف دخلاً في صراع فلسفي استراتيجي له أسس ثقافية ونتائج معلوماتية - ثقافية[1].

نعم يبدو أن بوسعنا القول إن نهاية الحرب الباردة، فجّرت التحولات التحتية التي نتجت عن الإيديولوجية المواجهات. ومنذ ذلك الوقت أضحى العالم واحداً ولا يوجد في تقديرنا من يعترض على ذلك. لقد بات ممكناً تبادل المعلومات في لحظة واحدة بين باريس وطوكيو. وقد ترك توحيد الألمانيتين آثاره على سوق الأموال الدولية. أما الحروب فقد أصبحت كونية بواسطة سلطة الصورة، حتى لو كانت تقوم ضمن الرهانات المحلية، لقد توحد العالم بشكل لا نظير له. وبات ما يحدث في المحيط يلتقطه المركز بثوانٍ والعكس صحيح. أصبح النظام الدولي لا يقوم على مبدأ السيادة الجغرافية. إن الفكر والمعلومات في وقتنا هذا لا يلتزم ولا يعترف بالحدود الجغرافية. وبناء على هذه المستجدات ينبغي إقامة تنظيمات تتجاوز الحدود الإقليمية، من خلال الارتقاء فوق ترتيبات القومية، والاندماج في الاقتصاد العالمي الذي أصبحت مكوناته المتمثلة في رأس المال والتكنولوجيا وتدفق المعلومات لا تعرف الحدود الإقليمية للدول[2].

وإذا كان الجيل الحاضر مخضرماً، قد عرف الثقافة المكتوبة وثقافة الصورة، فإن الاحتمال كبير في أن تكون الصورة الإلكترونية هي المرجعية الثقافية الأساسية للأجيال الطالعة. ويلخص الخبراء هذا الأمر بالقول إنه إذا كان القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، هو عصر المواصلات التي قربت المسافات، فإن النصف الثاني من القرن العشرين وما سيأتي من المستقبل هو بلا منازع عصر الاتصالات، وهكذا خلقت تحولاً كبيراً. فبينما يسرت ثورة المواصلات الحركة في المكان، فإن ثورة الاتصالات حركت المكان ذاته كي

---

(1) حميد مولانا: النظام العالمي الجديد والبيئة الثقافية، مجلة أصول الفكر والعمل، باريس، العدد الأول، فبراير 1994، ص 64.

(2) قيس جواد العزاوي: العرب والغرب على مشارف القرن الحدي والعشرين، مركز الدراسات العربي الأوروبي، باريس، 1997، ص 55.

يصبح بين يدي الناظر. فالعالم لأول مرة أصبح فعلاً بين أيدينا. الكرة الأرضية بأكملها تقدم لنا في قضاياها ووقائعها في الآن واللحظة. وإنه لمن المذهل حقاً أن نتأمل مدى هذه الثورة إذا تذكرنا أن عمرها بالكاد يزيد عن نصف قرن. أصبح التلفزيون مالئ الدنيا وشاغل الناس، ومنظم حياتهم وتفاعلاتهم، خالقاً بذلك حياة اجتماعية جديدة فعلاً. فلنتصور للحظة ماذا تكون حياتنا الراهنة لو بقينا بدون تلفزيون. تقوم وراء هذه الحتمية، تكنولوجيا فائقة القدرة على تبادل المعلومات ونشرها من خلال ثلاثي الحاسوب - القمر الصناعي - التلفزيون. ناهيك عن إدماج هذه التكنولوجيا من خلال التلفزيونات ذات الحواسيب المدمجة، وذات القدرة على الالتقاط الرقمي للصورة. وبالطبع أصبحت التلفزيونات المدمجة في الحواسيب الشخصية مسألة شائعة. من هنا فإن ثقافة الصورة لا تملأ علينا دنيانا فقط، بل هي تصنعها شكل متزايد في يسر ونفاذه وشموله. ولن يمضي وقت طويل قبل أن يلتقط جهاز التلفزيون العادي عدة مئات من البرامج من محطات، تبنى كي تبث دفعة واحدة ما يزيد عن 1000 برنامج من كل لون وفن وذوق. إننا بصدد حالة فعلية من إغراق إعلامي يعبّر عن مدى تزايد قوة ثقافة الصورة ونفاذها[1].

كما لن يمضي وقت طويل، قبل أن يتحوّل جهاز التلفزيون في المنزل إلى سوبر ماركت إعلامي لا يلتقط ما تبثه المحطات فقط، بل هو مربوط بقواعد المعلومات التي تختزن مجمل الثروة البشرية من المادة المصورة والمرئية. ومن هنا يتكاثر الحديث عن «إدمان الشاشة»، وعن «نساك الشاشة». تلك هي التكنولوجيا التي ستقدم الثقافة التي تتلقاها وتتعامل معها الأجيال الطالعة. إنها ليست مجرد تلقي ومشاهد فقط، وليست مجرد اختيار من لامحدود، بل هي تفاعل نشط من خلال بداية انتشار تكنولوجيا الكتب الإلكتروني التفاعلية. حيث المشاهد مؤلف ومخرج في آن معاً: يعدل في النص زيادة ونقصاناً وتحويراً، كي ينتج نصاً جديداً. وهو ما أخذ يشغل اهتمام الناشرين حول حقوق النشر والتأليف، التي أصبح يراها البعض مسألة بائدة، لا مكان لها بعد اليوم في

(1) مصطفى حجازي: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 29.

الثقافة الإلكترونية. ومن الكتب التفاعلية إلى الأفلام التفاعلية، المسافة ليست بعيدة، بل هي بصدد الشيوع من خلال الواقع الافتراضي.

البلاغة الإلكترونية تأتي كي تعزّز بلاغة الصورة المرئية التقليدية، والتي أصبح معروفاً مدى استخدامها في الإعلام: مؤثرات الصوت المجسم والألوان المبهرة، وتقنيات التكثيف والتركيز والتكبير والتصغير والدمج والفرز والإنزال، والمزج والتسلسل إلى ما هناك من تقنيات إخراج. وهي تتوسل كل مبادئ التأثير الحديثة في علوم نفس الحواس والاستقبال الحسي والإدراك. هذه البلاغة لا يمكن المشاهد إلا الاستسلام لمتعها العديدة، وبالتالي تأثيرها الصريح منه والخفي، المباشر والمداور، الآني واللاحق[1].

من هنا ارتفاع المطالبة بدراسة «أبجدية الصورة»، واستيعاب بلاغتها وصرفها ونحوها ومؤثراتها. ومن هنا المناداة الراهنة والمتزايدة بحق المشاهد والمتلقي بأن تمحى أميته الجديدة، كي يستعيد زمام الموقف النشط وحق الاختيار الفعلي. وفي نفس السياق نجد دعوات المناداة بمواثيق دولية جديدة لحقوق حماية المشاهد من «تلاعب العقول» وحقه في وضع الضوابط على المغريات الكثيرة الوطنية والعالمية، للتلاعب الإعلامي الثقافي المرئي.

أما الإيديولوجيا الضمنية، فهي تروج من خلال الإعلام والفلسفة التي توجهه، ومن خلال مجمل الأنشطة الثقافية التي تهدف إلى قولبة وتنميط الجمهور عموماً، والشباب والناشئة خصوصاً. باعتبار أن قولبة هذه الفئة ترمي إلى بناء رؤية عن الذات والكون، وما يتبعها من قيم وتفضيلات وأنماط وجود، وسلوك وإشارات ورموز. وهي تتم عادة بشكل غير مباشر، وغير علني من خلال نظام متكامل من الأنشطة والعمليات ذلك هو شأن كل ثقافة باعتبارها لا تخلو من إيديولوجيا ضمنية، وهو بالتالي شأن ثقافة الصورة[2].

ولا يستهدف هذا التنميط بلدان العالم الثالث تحديداً، كما هو شأن الغزو الثقافي التقليدي، بل هو يستهدف في الأساس جمهور البلدان المتقدمة التي

---

(1) المرجع السابق، ص 31.

(2) Paul Moriera: Les Enfant Malades De La PuBlicite, Le monde diplomatique, 1995, p. 235.

تشكّل المركز. ومنها يعمّم كنموذج كوني على جميع الأقطار، وبدرجات متفاوتة الشدة. أبرز على ما نذهب إليه هو التنميط الراهن للشباب عالمياً مما بدأ يعرف انتشاراً في كل مكان، من خلال المظهر والسلوكات والتفضيلات: الجينز والـ تي شيرت T. Shirt والأحذية شبه الرياضية، قصات الشعر، أتباع موضات أصبحت عالمية وتشكل سوقاً عالمية لا يستهان بها، موسيقى الديسكو وموضاتها، نجوم الغناء والرقص، والوجبات السريعة من سلاسل ماكدونالد وأمثالها، والبيبسي كولا على رأسها.

تتمثّل بلاغة الصورة الإلكترونية في القدرات الهائلة تقنياً التي تتمتّع بها بعض المحطات الدولية في الصوت والصورة والإيقاع، والمؤثرات السمعية والبصرية وسرعة نقل الخبر، وطريقة تقديم المذيعين للمادة، لا تقتصر على زيادة قوة إيصال الرسالة، بل إنها تتحوّل هي ذاتها إلى عنصر إقناع من خلال الإبهار. ينبهر المشاهد بهذه التقنية المؤثرة. كما بسرعة تغطية الأحداث وسرعة الوصول إلى أي مكان، مما يدل على عظيم الإمكانات. وينبهر بالكفاءة العالية للمذيعين وكيفية إلقائهم، ومدى الثقة والقوة التي يسبغونها على خطابهم. كل ذلك يجعل المشاهد يحس بأنه إزاء آلة قديرة قوية متمكنة، وبالتالي ذات قدرة إقناع كبيرة ومصداقية عالية. هذا الإعجاب يجعله يسلم عفوياً بما تقدمه له(1).

وهذا يؤدّي بنا إلى مسألة أخرى أفاض فيها «هربرت شيللر» في كتابه - المتلاعبون بالعقول - عالج هذا الباحث المتخصص في الإعلام الأميركي مسألة الانتقائية في بث المادة. هذه الانتقائية هي بطبيعة الحال جزء لا يتجزأ من أي تواصل إنساني. إلا أننا بإزاء التحكم في تحديد أطر المعلومات المتاحة. من يطرح الإشكاليات، ومن يختار مجالها، كيف ستعالج، وأي الأبعاد يتم التركيز عليها، وأيها تحجم أو تغفل أو تعطي مكانة ثانوية، أو يشار إليها على عجل؟ هذا كله يحدّد في النهاية مصير المعلومات المقدمة، كما يحدّد العناصر التي تجعل الشيء مقبولاً أم لا؟

وتتم هذه العملية بشكل مدروس، يسبغ عليها الواقعية والمصداقية، مما يجعلها طبيعية. فمثلاً يشيع في هذه القنوات إبراز صورة الطفل الإفريقي الهزيل

---

(1) مصطفى حجازي: حصار الثقافة، مرجع سابق، ص 47.

المريض البائس، في كل مرة يراد فيها الحديث عن المآسي البشرية. وقد يحل الطفل الآسيوي محله. أما حين يراد الحديث سواء في مقدمات البرامج، أو لازمتها عن المستقبل والتقدم والعافية، فإن ما يبرز دوماً هو صورة الطفل الغربي الأشقر. وندر أن حدث العكس. وبالتكرار تتحوّل المسألة إلى حكم قيمة على عالمين: الرخاء والصحة والنمو والمستقبل، في مقابل البؤس والمرض والمآسي[1].

العولمة/عالمية النقد الثقافي المقارن

تختلف مفاهيم العولمة من حيث الرؤى والمفاهيم؛ فهناك من يعتقد أن «العولمة» تعني «العالمية». وهي فكرة قديمة تهدف إلى تعميم الإبداع على نطاق واسع وإنساني، وهناك من يربطها ربطاً مباشراً بالسياسة، أو بالأحرى «تسييس الأدب» و«عولمة إلأدب» حتى يتماشى مع ما أطلق عليه «النظام العالمي الجديد»، ويأتي هذا التوجه نحو «العولمة» كمرحلة ما بعد الحداثة.

الأدب إنتاج إنساني استشرافي، يهدف إلى البحث عن القوالب الجديدة التي تشبع الجو الإنساني، و«عولمة الأدب» هي البحث عن إنسانية الإنسان، وكل أدب استطاع أن يرتفع إلى مستوى العالمية، هو ضرورة يعني صلاحيته. ومن المتوقع ونحن على أبواب الألفية الثالثة أن ينحو الأدب نحو هذا المنحى في إعادة إنسانية الأدب و«عولمته». كان الألمان من أوائل الشعوب التي اتجهت لدراسة العلاقات الأدبية العلمية دراسة منظمة طبقاً لمنهج أطلقوا عليه «اسم الأدب العالمي»وقد مهّد الطريق بهذا الاتجاه «هردر» الذي لاحظ ما بين الأعمال الأدبية البارزة لمختلف الشعوب من توافق وتماثل اعتبرها دليلاً على وحدة المشاعر الإنسانية وتجانسها، ثم جاءت الخطوة التالية على يد الشاعر «غوته» الذي أكد اتجاه «هردر»، وكان أول من استعمل تعبير «الأدب العالمي» عام 1727م، وواضح أن «غوته» كان يريد أن يدفع نقاد عصره إلى الخروج من محيط القومي الضيق والانطلاق نحو المحيط العالمي الرحب، وذلك من خلال دراسة النماذج الأدبية ذات القيمة العالمية.

---

(1) هربرت شيللر: المتلاعبون بالعقول، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1986، ص 48.

وعلى هذا يمكننا تعريف منهج الأدب العالمي بأنه دراسة الآداب ذات السمة العالمية، أي التي يتجاوز تأثيرها وصداها حدود لغتها القومية مع مراعاة ما بينها من مواطن التلاقي، أو التعارض سواء أكان ذلك في منطقة معينة مختلفة الآداب أو في العلم كله[1].

ولدراسة العلاقات الأدبية العالمية أهمية خاصة، فهي أساس هام في تحديد الأصالة الأدبية، وهي كذلك وسيلة للتعمق في الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته، كما تساعد على إذكاء الحيوية والتفاعل بين الآداب، وتؤدي إلى تقارب الشعوب في تراثها الفكري، ولعلها عامل هام في دراسة الشعوب وتفهمها، ومعرفة عاداتها وطبائعها وإدراك أحاسيسها ومشاعرها، وأخيراً فهي وسيلة للتخفيف من حدة التعصب البغيض للغة والأدب القوميين، ذلك التعصب الذي ظل مسيطراً لفترة طويلة على عقول الباحثين والدارسين.

إن تاريخ العلاقات الأدبية العالمية مشابك ومعقد لا يتيح للباحث أن يزعم أن بإمكانه معرفة أقدم تأثير وقع في العالم من أدب على آخر ومتى وقع وأين وكيف. لأن هذا يقتضي العودة إلى الوراء آلاف السنين بالبحث في متاهات التاريخ القديم لدرس العلاقات كانت قائمة بين آداب لا زال الكثير منها مجهولاً، ولهذا سنكتفي بالإشارة إلى أهم موجات العالمية. لعله من الممكن طبقاً للمصادر الأدبية المتوفرة لدينا الزعم بأن أقدم ينابيع التأثير ذات القيمة في تاريخ العلاقات الأدبية العالمية قد انسابت من الشرق إلى الغرب؛ فقد كانت هناك عدة آداب شرقية في جوانب الأدب اليوناني القديم، من أهمها الأدب البابلي والأدب المصري، وقد انتفع الأدب اليوناني بهما وبغيرهما من ثقافات فينيقيا وفارس والهند. غير أن الأدب اليوناني كان يتميّز بقدرة على أن يصبغ كل شيء يقتبسه من غيره بصبغة يونانية[2].

إن المعجزة اليونانية هي معجزة الصدام الثقافي بين الإغريق والثقافة

---

(1) السيد العراقي: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقاً، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1981، ص 18.

(2) علي عبد الواحد وافي: الأدب اليوناني القديم، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1960، ص 57.

الشرقية، فقد بزغت ملاحم «هوميروس» في المستعمرات الشرقية على سواحل آسيا الصغرى، لتصل إلى الغرب عن طريق اللاجئين السياسيين الهاربين من الفرس. لقد بدأت الثقافة الغربية بوجه خاص مع نشر أعمال «هوميروس» في شكل كتاب، على أن تفاعل الأدب الإغريقي بغيره يتضح في ترجمات «الأوديسيا» و«الألياذة» إلى لغات العالم.

وبظهور الإسلام واتساع الفتوحات نشط الشرق العربي فامتزج بغيره من الأمم المفتوحة، وتفاعلت ثقافته وأدبه مع ثقافات وآدابها تأثيراً أو تأثراً وكان من أبرز تلك الثقافات الفارسية والتركية والهندية والسريانية والمصرية، وقد تعمّق التفاعل بين الثقافة العربية وهذه الثقافات بعد كثرة الترجمات المتبادلة بينها، والتي كانت اللغة العربية مركز الدائرة فيها بوجه عام. وقد بدأت الترجمة من اللغة الإغريقية في وقت مبكر. غير أن ما يلفت النظر أن النقل من اللغة الإغريقية على أكثريته لم يتضمن شيئاً من الأعمال الأدبية وإن تضمن بعض دراساتهم النقدية المعروفة مثل كتاب «فن الشعر» لأرسطو[1].

عادت موجة التأثير تتجه أخرى من الشرق إلى الغرب، فقد تم الاتصال المباشر بين العرب وأوروبا عبر الأندلس وجزيرة صقلية، والمناطق العربية التي دارت فيها الحروب الصليبية التي ساهمت في تحديد ملامحها، وأضفت عليها طابع العالمية[2].

لقد أتيح للعرب في القرون الوسطى أن يكونوا القوة الغالبة عسكرياً. الأمر الذي سمح للأدب العربي أن يكون مركز تراث أدبي واسع يضم العديد من الآداب التي لا تزال تنتشر في آسيا وفي أفريقيا إلى اليوم، تعرف بمجموعة الآداب الإسلامية، وقد تم ذلك بفضل ما يمتاز به الإسلام من قدرة على التوسع. وحمل الإسلام الأدب العربي معه إلى أوروبا، فكان له تأثير عميق على كثير من جوانب الآداب الأوروبية في عصرها الوسيط والحديث. ربما لا تزال

---

(1) كارل بوبر: بحثاً عن عالم أفضل، ترجمة: أحمد مستجير، مجلة العربي، عدد 462، مايو 1997، ص 199.

(2) سهير القلماوي ومحمود مكي: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط 1، 1990، ص 27.

آثاره ماثلة حتى الآن. ولا يزال يلقى من الباحثين المقارنين في الغرب ما هو جدير من عناية[1].

لقد عنى بعض المستشرقين والعلماء الغربيين بآثار ابن خلدون وابن رشد والحلاج الخيام. وأدبنا العربي في العصر الوسيط وما بعده نقل إلى أوروبا بلغات كثيرة، كاللاتينية والإسبانية والفرنسية وغيرها، وتأثر به بعض عباقرة الأدب الغربي. واقتبسوا منه في أشعارهم وقصصهم، والمجمع عليه أن الغرب عرف تراثنا، وأقبل عليه وتأثر به، من ترجمات القرآن الكريم، وألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، وكليلة ودمنة، ورسالة الغفران، وقصة حي بن يقظان، وأدب المقامات وغيرها[2].

وفي العصر الحديث بدأ الأدب العربي اتصاله بالآداب الأوروبية الغربية، وقد ساعدت على تحقيق هذا الاتصال مجموعة من العوامل؛ كالحملات العسكرية، والصلات التجارية والدبلوماسية، والترجمة وتوسع قاعدة البنية التعليمية، بالإضافة إلى عناصر اقتصادية وثقافية ذات طابع خاص، كالصحافة الخليجية، والاتصال الإعلامي والثقافي، والمؤتمرات والندوات، كل هذه العوامل وعشرات من مثيلاتها أخذت تؤدي إلى تنوع خصب في تجربة الإنتاج الأدبي، وإلى بروز نماذج أدبية على المستوى العربي من شأنها أن تحصل في المستقبل على الإغواء العالمي[3].

لعل بوادر «العولمة» تعود بالدرجة الأولى إلى عصر التنوير في الغرب، ومع العقلانية التي تخضع المعطيات الوجدانية والحسية والروحية والمادية بدون تمييز لمعيار العقل، يكون فيها العقل البشري والفكر الإنساني مصدري النواميس والقوانين والأنظمة والشرائع. إن الكونية العالمية - أو العولمة - شعار رفعه فلاسفة التنوير في القرن التاسع عشر، والذي يفترض الإيمان بالتقدم المطرد

(1) عبد الحكيم حسان: صلات الأدب العربي بالآداب الأجنبية، ضمن أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 83، 85.

(2) مصطفى الصاوي الجويني: آفاق من الإبداع والتلقي في الأدب والفن، دار المعارف، مصر، ط 1، 1983، ص 218.

(3) حسام الخطيب: حول الأدب العربي وامتحان العالمية، من أعمال المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن، مجلة المعرفة، السنة 15، العدد 295، سبتمبر 1985، ص 39.

والحلم بمجتمع عالمي موحد كما ارتبطت هذه العولمة بتطور الوعي الإنساني، وتحقق الممارسة الديمقراطية، وإشاعة مناخ من الثقة والاطمئنان، وتنقل الفرد من المواطن الإنسان ليعيش في المجتمع المدني العالمي.

كما بدأت نزعة «العولمة» مع المحاولات الأولى للغرب في فهم الشرق، في ظاهرة التنقل والرحلة إلى الشرق القريب أو البعيد، وارتداء اللباس الغريب وتذوق الطعام العجيب، عندما حاول إنسان الغرب أن يرحل، ويحاول بملء اختياره أن يقيم ارتباطات ووشائج وعلاقات مع جماعات أخرى، متجاوزاً حدود الانتماء للمكان. لقد بدأت «العولمة» مع انفتاح «أنا» الغرب على «أنا» الشرق، ومع تصاعد الأصوات لإلغاء السيطرة والهيمنة الثقافية والدعوة إلى تعايش ثقافي في مطالبة في حق التنوع والتفرد، ورفض المركزية الغربية، والتقدم نحو العالمية - أو العولمة[1].

لقد اكتملت خريطة المناخ الأدبي العالمي في العصر الحديث. إذ بدا كما لو أن هناك زياً عالمياً «specific mode» منتشراً في مختلف مناطق العالم، متعايشاً مع الأزياء المحلية، ومصحوب بمعايير ذوقية مشتركة، وهو أشبه شيء بموجة أزياء «موضة» السيدات، بل إن مراكز تصديره وإشعاعه هي نفسها المراكز العلمية الكبرى للأزياء: باريس، لندن، طوكيو، واشنطن، موسكو. ولعل أوضح مثالاً لذلك رواية أميركا اللاتينية التي اشتعلت شهرتها فجأة، بعد أن اقتنعت باريس بها، ونحن نعرف كيف يزحف كتاب عالميون كبار، وفنانون إلى باريس ونيويورك باستمرار لكي يوطدوا شهرتهم، أو ليتفاعلوا مع المناخ العالمي من مثل: سنغور وغبريال ماركيز، أو ناباكوف. وتلعب الجوائز العالمية الكبرى مثل: نوبل للآداب، وغونكور، وبوليتز، ولوتس، وفيصل، وابن زيدون. دوراً كبيراً في نفخ بالون الشهرة الأدبية للأعمال المرشحة للعالمية.

ونشير إلى أنه لا يوجد أي عمل ذي شهرة عالمية إلا ويحمل في ثناياه تفسيراً للكون أو الوجود، أو المصير، أو المجتمع أو العالم الداخلي للإنسان، وهذا القول ينطبق على سلسلة الروائع الإنسانية «world classics» ابتداء من

(1) سمير أمين: التمركز الأوروبي؛ نحو نظرية للثقافة، المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية، الجزائر، ط 1، 1992، ص 100، 101.

أوديب إلى رسالة الغفران، وقصيدة الريح الغربية لتشلي، والأرض الخراب لأليوت، وأشعار ناظم حكمت، وروايات جيمس جويس، وتولستوي، وهمنغواي، ونجيب محفوظ، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمود درويش، وهكذا فإن الأشعار والروايات الخالدة في العالم، أي الروائع العالمية تتمتّع بالقدرة على استثارة القراء المحليين، كما تستجيب لأعقد الدوافع الكامنة في أعماق الناس في مختلف أصقاع العالم، بحيث يرى فيها الإنسان نفسه وتجربته من خلال التلوينات الإقليمية أو الفكرية المختلفة، التي قد تستخدم للكشف عن أسرار عمق الإنسانية، ويستطيع المرء أن يزعم أن هذا الجوهر هو الذي يضمن العظمة والخلود للعمل الأدبي إذا توفر معه الشرط الآخر الذي لا بد منه، وهو شرط الإتقان الفني، وعلى نحو ما ذكره ت. س. إليوت «إن المعايير الأدبية هي التي وحدها تستطيع أن تقرّر ما هو أدب وما هو غير أدبي»(1).

ونرى في أحداث مايو 1968 بباريس ريحاً عاصفة ملأت جوانب العالم ودوياً هائلاً امتزجت فيه أمواج التمرد والتساؤلات الجديدة، والأحلام الجديدة الإنسانية، والنزوع نحو العولمة. إن حركة ماي الطلابية في باريس هزة عالمية تضامن في أحداثها جميع الذين حجوا في وقت واحد إلى باريس ليعلنوا رفضهم للعالم القديم المتعصب، وعالم الفوارق والاستبداد، وقد تضامن الحاضرون مع طلاب ألمانيا وهولندا وأميركا اللاتينية والصين، وغيرهم من طلاب العالم، حيث شهر الطلاب من مخيماتهم الجامعية أوسع حركة شعبية إنسانية، تولّدت عنها مدارس أدبية وفكرية ذات توجه عالمي إنساني.

قد يتساءل الدارسون عن معنى «العولمة» في النقد الثقافي المقارن، هذا المصطلح الجديد كل الجدة؛ فالعولمة تقابل معنى «الكوزموبوليتية»، وهو مفهوم لم يتبلور مفهومه حتى عند المقارنين المتخصصين، ويتألف مصطلح «الكوزموبوليتية» من جذرين يونانيين «cosmos» الكون، و«politis» مواطن، ومعناهما مواطن الكون، فتعني الكلمة المركبة حينئذ «الموطنة الكونية»(2).

(1) T.S. Eliot: What is a classic? London 1955, p. 14.

(2) ريمون طحان ودنيز بيطار طحان: وصية المقارن - البيان الكوزموبوليتي - دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1987، ص 13، 14.

فالنقد الثقافي المقارن في بعده الحضاري يعتبر الكون الرحب ميداناً له، يقيم فيه حوار الثقافات والحضارات والفنون والآداب، وهو يزيل الحواجز التي تفصل بين الحضارات الخاصة عن الحضارة العالمية الواحدة، ويبحث في الأصول والتطورات التي طرأت على أنماط التفكير بفعل عاملي التأثر والتأثير، ويدرس العلاقات والفاعلات مع الأجنبي والغريب. والنقد المقارن بنزوعه الحاد نحو العالمية يحتضن «العولمة» بقوة وحرارة من خلال هيئاته الدولية المتعددة الأصوات في عالم واحد، ويقاوم النقد المقارن الأسلاك الشائكة والحواجز بدفق من الكوزموبوليتية التي تدخل الأدب في دارة من التبادل والتعامل والتماثل، والتعارض والتقاطع والتجاذب والتنافر، والتي تتجاهل باختراقاتها المتعددة الحدود، إلى أن تصل العالمية أو «العولمة»؛ لقد تجرّد «دانتي» من لهجته المحلية ليخلق لغة إيطالية، وأقام «كافكا» في «براغ» على مختلف الطرقات الألمانية والتشيكية، ورحل «جويس» إلى «تريستا» (إيطاليا) ليستمع مزيجاً من ألسنة اللاتين والجرمان والسلاف. وهجر «بيكيت» إيرلندا ليداعب الفرنسية والإنكليزية في آن واحد، و«إليوت» هاجر أميركا ليتعلّم الفرنسية والهندوسنسكريتية، وليغازل لغات عديدة، إن جميع هؤلاء اختاروا لغات وأوطاناً تنفتح على سواها. فالأدب المقارن يدرس كل إنتاج أدبي بلغ حدّ الكمال والتمام، بالانفتاح والعطاء والأخذ، ويشيد بعالمية الأدب، هذا الهيكل التي تقام فيه الطقوس لجميع الشعراء والأدباء بصرف النظر عن عرقهم وجنسهم ولغتهم.

ويتابع النقد المقارن بالاهتمام «الموضوعات» التي تجتاز الحدود، وتحلق فوق أجواء القارات، وترحل إلى البلاد البعيدة، وتهاجر من مكان إلى مكان. وما المواضيع إلا قوارب «رامبو» السكرى، ودعوات «بودلير» إلى الرحلات المستمرة، ومأساة الهند الصينية مع «مارلو»، وأوديسيا «هوميروس»، ورحلات «السندباد» في البحار، وفصول من جحيم «دانتي» ورسالة الغفران. وتلعب«العواصم والحواضر» دوراً مهماً في «العولمة» وفي تشكيل الأدباء مثل: باريس، ونيويورك، ولندن، وبيروت، والقاهرة، وبغداد؛ فالعواصم أمكنة للتجمع والتفرق والتصادم والتلقيح والتطعيم، وهي مجمع للقاءات ومجمع ونموذج حي للعولمة، وبالأحرى تمثل ملتقيات و«بابل» العالمية الدينية والسياسية والثقافية والأدبية؛ فنيويورك مثلاً، مدينة شيّدتها جماعات وفدت إليها تباعاً من

بروتستانت طردوا من أوروبا، وكاثوليك وإيرلنديون، ومن يهود وألمان وأوروبا الشرقية، وعرب. فأصبحت مدينة نيويورك في الأربعينات والخمسينات شعلة الثقافة، وقبلة المنادين بالتحديث والعصرنة، فقامت نيويورك بدور «بغداد» في العصر العباسي، وفلورنسا في القرن الرابع عشر، والبندقية في الخامس عشر، وإسبانيا في عصرها الذهبي، وفرنسا في القرن التاسع عشر. وتتعايش في نيويورك مبادئ العقل المتعقل، والفكر الرصين، والخطاب الجامعي النظري، والتجربة المؤلفة من تمازج الأجساد والأصوات والألوان، والأنغام واللغات واللهجات، وتتألف قمامات حاضرة العالم «نيويورك» بدون منازع من قاذورات الكوكاكولا، والهامبرغر، ومن نفايات، فيها الكثير من لآلئ الخلق والإبداع.

أما «بيروت» فهي منارة مغروسة على شاطئ البحر المتوسط، وجسر ممتد بين الشرق والغرب، وهمزة وصل بلدان الشرق الوسط، والعاصمة الثقافية لأجزاء كثيرة من العالم القديم، ومصب جميع الحضارات والثقافات الشرقية والغربية، ويعترف الجميع بدورها الريادي في الحداثة وبإشعاعها الثقافي يؤمها طلاب وجامعيون ينتمون إلى أكثر من خمسين لغة، إنها «سويسرا الشرق». وتؤدي بيروت دوراً ثقافياً هاماً يمتاز بطابع «العولمة»؛ ففيها يتم الخلق والإبداع باللغات القديمة والحديثة، والشرقية والغربية، وتنتشر فيها المطابع، التي تقذف حمم العلوم والفنون والمعاجم والموسوعات، والآداب باللغة الفرنسية والإنكليزية والإيطالية والألمانية، والأرمينية والسريانية، واليونانية والتركية، والكردية والفارسية، ومن سكان خمسة مذاهب إسلامية، وأحد عشرة ملة مسيحية[1].

للمترجمين أثر بارز في النزعة العالمية الكوزموبوليتية؛ فالمترجمون لا ينقلون أول أثر أدبي يعثرون عليه، بل ينقلون الأثر الأدبي الذي يتضمن سمة العالمية، ويستطيع أن يحقق ذاته. ومن المسلم به أن حركة الترجمة محرك من أهم محركات الحضارات الإنسانية، فلولا الترجمة ما كانت حضارة أوروبية، بفضل النقل والإثراء اللذين جاء بهما فلاسفة الإسلام من مصادرها المنسية عند الإغريق. ولولا الترجمة ما انتشرت المسيحية في الغرب وبعض أنحاء الشرق، ناقلة دعوتها من مصادر عبرية ويونانية. ولولا الترجمة لكتب الهندسة والفنون

(1) المرجع السابق، ص 232، 233.

والعلوم الحديثة ما استطاع «محمد علي» أن يطوّر جيشه. ولعبت الترجمة دوراً هاماً في نقل العلوم والفنون والثقافة، والقانون والآداب الأجنبية إلى مختلف اللغات رغبة في تقديم عصارات الفكر العالمي إلى الشعوب. إن اللغة الفرنسية والإنكليزية نالتا أوفر حظ من اهتمام هؤلاء المترجمين، ولكن حقل الترجمة اتسع وشمال اللغات الأوروبية والآسيوية؛ كالألمانية والإيطالية والفارسية والهندية[1].

ويلاحظ أن ترجمة آداب أمة أضحت بمثابة معيار لرقي والبرهنة على أنها واكبت العصر، أو أصبحت جزءاً من مفهوم عام اسمه «التراث الثقافي العالمي»، عنوان يدخل تحته كل ما كتب في اللغات المختلفة بدرجة عالية من الجودة، مما يمكن أن نقول إن أجزاءه يكمل بعضها بعضاً، لتكوين أدب واحد عالمي، يتناول كل نواحي الحياة للإنسان أين وجد، وبصرف النظر عن معتقداته أو أساطيره. فالدعامتان للثقافة الأوروبية كانت «الكتاب المقدس» - وهو مجموعة مترجمات - والتراث اليوناني والروماني، وامتزج بهما إلى حد ما بعض العناصر المأخوذة من التراث الشعبي باللغات المحلية، ثم تعدّى مفهوم الأدب العالمي هذه الآفاق ليصبو إلى تجارب وصيغ مدونة مأخوذة من العالم كله، قديماً وحديثاً. وكما لقي الكتاب المقدس ترجمات عديدة، كان «القرآن الكريم» هو الكتاب الذي ترجمت معانيه لأكثر من ست وثلاثين لغة شرقية وغربية، ووضع المستشرقون للقرآن الكريم فهارس بألفاظه، ووضعوا الدراسات التي لا تحصى عنه[2].

ومن مظاهر العولمة في النقد الثقافي المقارن انهيار كثير من المدارس الأدبية، التي توحي إلى انهيار أنظمة الحكم التقليدية وتدمير التوابع الفكرية، وتحطيم مركزية الفكر والدليل على ذلك موت البنيوية، الأمر الذي حدا بكثير من البنيويين على إعادة النظر في موقفهم تحت وطأة المتغيرات، والآن وبعد مرور ما يقرب من ثلاثين عاماً على استهلال التمرد على البنيوية، يبدو هذا

---

(1) ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1983، ص 52.

(2) مجدي وهبة: الأدب المقارن، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوغمان، ط 1، 1980، ص 50.

الاستهلال كما لو كان بشارة خلاص العالم من بنية الاستقطاب التقليدية التي انتهت بتفكك الاتحاد السوفياتي، وتهاوي أبنية الأنظمة الشيوعية المنغلقة على مركزها الأوحد، وتصاعد الدعوة إلى التعددية، وتأكيد حق الاختلاف في موازاة مفهوم المركزية الأوروبية ونقضه[1].

من المؤكد وفرة الخطابات التي نلمحها الآن وفي السنوات الأخيرة القليلة الباقية من القرن العشرين، هي علامة أخرى على التعددية التي تميز المشهد النقدي في كل مكان. وآية ذلك ما نراه من تهاوي المركزية الأوروبية الغربية في الخطاب النقد الأدبي الحالي بعد أن غربت شمسها نهائياً عن العلوم الإنسانية مع كتاب سمير أمين «التمركز الأوروبي نحو نظرية للثقافة»، وانكسار الخطاب الكولونيالي بالخطاب النقيض الذي يصوغه نقاد العالم الآخر، حيث تتألق أسماء: إدوارد سعيد، وهومي بابا، وإعجاز أحمد وغيرهم. وهي أسماء يكتب أصحابها في العالم الأول مؤكدين حضورهم في هذا العالم وإزاءه بوضعهم منتمين إلى حضارات وهويات مختلفة، ومدارس فكرية متعددة، يجمعهم التمرد على الخطاب المركزي في أي شكل من أشكال الكتابة، بحثاً عن عوالم أخرى تؤكد التعددية الإنسانية.

وليس من المصادفة أن يهجر ناقد بارز مثل «زيفتان تودوروف» موقعه القديم في النظرية البنيوية، ويستبدل بالشعرية خطاب الخطاب، وينتقل إلى الكتابة عن «التعدد الإنساني» و«أخلاق التاريخ». مفككاً تفكيكاً نقيضاً خطاب الفكر الفرنسي. هذا التحول في المشهد النقدي العالمي، تحوله إلى حواريات هائلة تنطوي على تعددية مذهلة. وذهبت إلى الأبد فكرة أن النقد «الأوروأميركي»، هو الإطار المرجعي الوحيد..

(1) فضاء المقارنة الجديدة: الحداثة، العولمة، جماليات التلقي، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر، 2002، ص 37، 38.

الفصل السادس

النقد الثقافي والأنثروبولوجيا الرمزية المقارنة

إن النقد الثقافي لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول دور الثقافة، في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دوراً يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها. ومن هنا تتبدى علاقة النقد الثقافي بالأنثروبولوجية الرمزية المقارنة. استطاعت الأنثروبولوجيا أن تحقق قدراً من النجاح مع موجة الاستعمار، مؤدية دور المستطلع من أجل اختراق عالم الأهالي والتغلغل فيه. مع بعض من النظرة المحتقرة للآخر، وشيء من التمركز العرقي في طريق اكتشاف الآخر، وتعيينه وإدراكه. ويكتسب هذا التمركز العرقي قوة إضافية، بفعل صدوره عن حضارة مهيمنة، يعميها الشعور بالقوة عن إدراك فضائل الآخرين. إذا كانت الأنثروبولوجيا قد اهتمت في بدايتها بما هو بعيد، بدائي وغرائبي، فذلك يعود لكون الذين من وراء ترقيتها اعتقدوا، تحت تأثير ذلك التمركز العرقي، أنهم وجدوا في المجتمعات التي درسوها شيئا من طفولة مجتمعاتهم الأصيلة.

في الحقيقة كان تعقيد المؤسسات التي اهتموا بوصفها وتحليلها، مصدراً لكثير من الدروس التي تتعلق بتطور المجتمعات الغربية ذاتها. لا شك أن المغامرة الأنثروبولوجية لم تكن دون مخاطر، حيث جرت زعزعة وجهة النظر المتمركزة عرقيا، ولكنها ليست دون مزايا كذلك، ما دامت تسمح بالتمعن في الذات بدرجة أقل من النرجسية، ومستوى أعلى من الوضوح تاريخياً. ولذلك فإن المعرفة المتراكمة حول الشعوب البعيدة، تستخدم في دراسة شعوب الباحثين أنفسهم، كما تسمح بفتح آفاق جديدة، لا تتوانى التيارات الحديثة في الأنثروبولوجيا عن استغلالها. ومع أن حقل الأنثروبولوجيا التقليدية ينكمش

باستمرار، بسبب توسع الحضارة. إن قيمة الأنثروبولوجيا تكمن في تميزها بواسطة موضوعها ومنهجها، فبإمكانها أن تساعدنا على بناء أنموذج جديد، يسمح بمقاربة أوضاع خصوصية ومحددة، غذت كثيراً من الخطابات الرمزية حول الأصالة، الحداثة، التخلف، الهوية، التمايز، العائلة، العشيرة، القرابة، القرية، المدينة، المدرسة، الحقل الديني، الأساطير، المخيل الرمزي، الممارسات الشعائرية والطقسية.

المنهج الثقافي المقارن والأنثروبولوجية.. مقاربات في المنهجيات

ويمكن القول أن المنهج المقارن الثقافي، يستخدم في كافة فروع وميادين الثقافة. فأي بحث ثقافي ينطوي بالضرورة على مقارنات بين بعض المتغيرات. ويعرف المنهج المقارن الثقافي، بأنه دراسة توزيع الظواهر الثقافية في مجتمعات مختلفة، أو أنماط محددة من المجتمعات، أو حتى مقارنة مجتمعات بعضها بعض، أو مقارنة النظم الثقافية الرئيسية، من حيث استمرارها، وتطورها والتغير الذي يطرأ عليها. على اعتبار أن المقارنة من الوسائل التي يتمكن الباحث/ الناقد من الاستفادة من المعطيات، التي يظهرها البحث أو التجربة، والتعرف علىالعناصر الثابتة، والعناصر المتغيرة في الظواهر الثقافية. حيث أننا بفضل الطريقة المقارنة، إنما ننتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن العام إلى الأعم، ومن ثم نستطيع أن نتوصل في النهاية بفضل استخدام المنهج المقارن، إلى ما يسمى بالتعميمات أو العموميات، التي هي بعض الأنماط التي تتمتع بدرجة عالية من العمومية، والتي تصدق على أشكال مختلفة في سائر مجتمعات وثقافات بني البشر. وعلى هذا الأساس يذهب «راد كليف براون»، إلى وجوب التعاون بين المنهجيات المختلفة في الخطاب الثقافي: الأنثروبولوجية، الأثنولوجية، والإثنوغرافية، والدراسات المقارنة، حتى يمكننا بفضل استخدام هذه المناهج، أن نحدد الشروط الضرورية لوجود الأنساق الثقافية، وأن نقرر بصورة نقدية علمية حالة الأنظمة الاجتماعية الثقافية، كما هي ثابتة وقائمة بالفعل .[1]

---

(1) محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع الثقافي، منشأة المعارف بالإسكندرية ـ 1972، ص 190

ويمضي هذا المنهج في توسيع دائرة الدراسات المقارنة بين ثقافات المجتمعات المتشابهة والعصور المتعددة. ومن أهم مجالات البحث التي طبق فيها المنهج الثقافي المقارن تطبيقا ناجحاً ومفيداً؛ مجال سوسيولوجيا الأدب، فقد استطاع النقاد/الباحثون تحديد نماذج معينة من الأدب، ومقارنتها بنماذج أخرى، لتوضيح مدى قربها أو بعدها عن تصوير الواقع الاجتماعي. هذا فضلا عن عقد مقارنات بين آداب ثقافات شعوب مختلفة، فلقد أجرت «جانيت وولف» العديد من المقارنات حول نماذج مختلفة من الآداب العالمية؛ كالأدب الروسي والأدب الأوروبي والأدب الأميركي، لبيان الصلات الوثيقة بين الأدب والإيديولوجيا. وتوصلت جانيت وولف من خلال هذه المقارنات إلى نتيجة هامة، وهي أن الأدب بصفة عامة والأدب الماركسي بصفة خاصة، ينطوي على نزعة إيديولوجية واضحة، قد تكون تلقائية بالنسبة إلى أكثر الآداب العالمية، وموجهة بالنسبة للأدب الماركسي[1].

هناك عدة صعوبات منهجية ونظرية تكتنف استخدام المنهج المقارن في الدراسات الثقافية بصفة عامة وسوسيولوجيا الأدب بصفة خاصة، ومن أهم هذه المشكلات المنهجية: مشكلة اختيار وحدة المقارنة، التي على أساسها تتحدد المتغيرات الأساسية في البحث، ففي العمل الدبي هناك وحدات متنوعة للمقارنة كالرواية أو القصة أو المسرحية أو البطل أو الفترة الزمنية، وكذا مشكلة تحديد المؤشرات التي تتعلق ببناء العمل الأدبي ذاته أو مضمونه: الإيديولوجية، الثقافية.

أمكن استخدام التحليل المقارن في دراسة الحالة السيكولوجية للقائمين على عملية الاتصال، وذلك من خلال تحليل مضمون أنواع الاتصال، التي يقوم بها الأفراد؛ كالخطابات وسير الحياة، وبرامج الإذاعة والتلفزيون، باعتبارها مؤشراً لدوافعهم وباعثهم، ومن أبرز الدراسات في هذا المجال، دراسة «شارل أوسجود»، حيث درست مضمون بعض خطابات الانتحار ومقارنتها بخطابات الأشخاص العاديين. ومن أبرز الاستخدامات للمنهج، دراسة القسم الاجتماعية، خاصة تلك التي كانت سائدة في فترات تاريخية معينة، ومن الأمثلة على ذلك،

(1) محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية ـ 2002، ص 205

دراسة «رالف وايت» لكتاب «الولد الأسود» لرتشارد رايت الكاتب الأميركي، بهدف تأكيد إمكانية دراسة القيم وتوضيح طبيعتها. ومن أمثلة ذلك أيضاً دراسة «لويس كوزر»، التي قام فيها بتحليل الخصائص الثقافية المميزة لقطاعات محددة من المجتمع الأميركي، كما ظهر في بعض الأعمال الأدبية، مثل رواية «جزر السعادة» لدنيس دويدروت. كما تمثل رواية «عالم المهاجرين» لجون شتاينبيك، ورواية «مدينة الشمس» لتوماس كامبيلا أداة من أدوات الضبط الاجتماعي ومجالاً حياً للمقارنة. وتمثل مجال الدور والمكانة رواية «الحرباء» لأنطون تشيكوف، ورواية «العالم كمسرح» لوليم شكسبير. وتمثل البيروقراطية رواية «حيرة البيروقراطية» لفرانز كافكا، و رواية «التعقيد المكتبي» لتشارلز ديكنز. وتمثل السلوك المنحرف رواية «الفيلسوف» لشروود أندرسون، ورواية «الانتحار» لفولتير.. الخ[1].

لقد حظيت دراسة «ج. ماير» عن سوسيولوجية الفيلم بأهمية خاصة في هذا المجال، فقد قام بتحليل 500 فيلم، وصنف ماير هذه الأفلام وفقا للموضوعات التي تعالجها، وكانت وحدة التحليل في هذه الأفلام هي الشخصية، وما يصدر عنها من سلوك وأفعال. وقد اتبع «الأب جاك جوميه» نفس الطريقة في تحليله لثلاثية نجيب محفوظ، حيث ركز في تحليله للثلاثية على الشخصية المحورية، من حيث النشأة والتطور، وأشار إلى أن كل شخصية تمثل قطاعاً عريضاً من المجتع المصري[2].

ومن ناحية أخرى تتجلى استخدامات المنهج الثقافي المقارن في الأنثروبولوجيا الثقافة المقارنة. حيث تنظر إلى الثقافة على أنها شيء متغير ونسبي. فالثقافات البشرية تختلف من عصر لآخر، فلكل مجتمع ثقافة متميزة به، كذلك فإن هناك داخل كل مجتمع ثقافات فرعية، لا تتطابق تمام التطابق مع الثقافة الكلية للمجتمع، أكثر من هذا فإننا قد نجد أنه داخل كل إقليم تتميز كل جماعة محلية بملامح ثقافية متميزة. ولكن بالرغم من التنوع الثقافي للمجتمعات

---

(1) علم الاجتماع الأدبي، المرجع السابق، ص 216

(2) الأب جاك جمييه: ثلاثية نجيب محفوظ من وجهة سوسيو ثفافية، ترجمة نظمي لوقا، دار مصر للطباعة، القاهرة ـ 1998، ص 45

الإنسانية، فهناك كثيراً من أوجه التشابه بين ثقافات الشعوب، التي قد تعيش على مسافات بعيدة بعضها عن بعضها أو قريبة من بعضها (السريانية، الكنعانية، الأمازيغية، الكردية)، خاصة فيما يتعلق بميادين الكتابة وطرق التقويم والعمارة(1).

وتاريخيا لم تظهر الأنثروبولوجيا الثقافية المقارنة، كميدان له أهميته. إلا في العقود الأخيرة، حيث ركزت على دراسة الكتابات التي جمعها الرحالة وغيرهم. لهذا غلب عليها التركيز على المجتمعات والثقافات البدائية، ومجمل الثقافات العالمية. وفي أميركا بالذات هناك مراكز تدريب وتخريج المتخصصين في الأنثروبولوجيا الثقافية المقارنة، ويوجد الآن في أميركا متخصصون في الثقافة العربية والإفريقية.. الخ، بل هناك أيضاً اهتمام بالثقافات الفرعية داخل الثقافة الكلية، ومن ناحية أخرى وسع الأنثروبولوجيون دائرة دراستهم الاجتماعية والثقافية، بحيث تشمل الثقافات القروية والحضرية وغيرها. وتهتم بمقارنة الثقافات المختلفة بعضها مع بعض، وتصنيفها في مجموعات ثقافية، حسب تشابهها أو اختلافها، أو تشابه عناصر معينة فيها. وهذا ما يطلق عليه المركبات الثقافية، أو المناطق الثقافية، أو الأنماط الثقافية، أو الجغرافيا الثقافية. بعد أن كانت هذه الأخيرة، مجرد حقل معرفي فرعي من الثقافة البشرية، أصبحت في وقتنا الحاضر فضاء من فضاءات النقد الثقافي المقارن، وتلعب دوراً اساسيا في جميع العلوم الإنسانية؛ من فكر وأدب وفنون وتاريخ، وعلوم سياسية واقتصادية. بالإضافة إلى أنها توفر للباحث في حقل الثقافة، منظوراً جديداً في ظل المقاربات والمقارنات النقدية الكثيرة، التي يملكها أهل الاختصاص وطلاب المعرفة(2).

امتد منهج النقد الثقافي إلى مجال دراسة الأنساق الثقافية الكبرى، ودراسة الأنماط المختلفة في ثقافات الشعوب. فأي إنسان يقرأ التاريخ بعمق، أو يدرس

---

(1) عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية الثقافية، قراءات في ضوء النقد الثقافي، دار مجدلاوي للنشر، عمان ـ 2004، ص 71، 105، 141

(2) مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مرجع سابق، ص 7

العوب غير المتحضرة، أو يسافر خارج وطنه، يدرك بسهولة أن كل مجتمع يختلف عن الآخر. وقد أدرك «كبلنغ» هذه الاختلافات في أنساق الثقافة الكلية في الشرق والغرب، عندما قال: «إن الشرق هو الشرق، والغرب هو الغرب، ولا يمكن للاثنين أن يلتقيا»، وقد ترجع هذه الاختلافات إلى التطور التاريخي، أو العزلة الجغرافية، أو للعناصر المفاجئة للزمان والمكان.

على أية حال، فإن هذه الأنماط من الثقافة في مجتمع معين، والتي تميزه عن غيره من المجتمعات الأخرى، هو ما يطلق عليه في الدرس المقارن اسم «روح المجتمع/أو السمة القومية». فالدول تختلف فيما بينها فمثلاً، الهند، والصين واليابان وأميركا ودول أوروبا، ودول إفريقيا، تمثل أنماط ثقافية مختلفة. أكثر من هذا فإن هذه الروح أو السمة القومية، هي التي تزود المجتمع بوجهة نظر معينة، والتي من خلالها ينتقد هذا المجتمع الطرق والأنماط الثقافية للمجتمعات الأخرى، فيها تتقابل قيم الثقافة الغربية مع تلك القيم الشرقية. فهذه الروح هي قلب أي ثقافة. وهذا يفترض علميا أننا وفي تحليلنا للثقافات أن نتبنى وجهة نظر مقارنية نسبية، ليست مطلقة[1].

ويعد «فرانز بواز» الأميركي، مؤسس المدرسة النقدية الأنثروبولوجية الثقافية، وتاريخ الثقافة. وهي المدرسة النقدية التي انتشرت في الجامعات الأميركية، وعرفت باسم الخصوصية التاريخية، من خلال كتابيه: عقل الإنسان، والعرق واللغة والثقافة. يدعو إلى قيم إنسانية مشتركة بين كل الثقافات، وعلى ذلك يستحيل القبول بمبدأ التطور الثقافي/أو مبدأ الأنموذج الثقافي الأسمى، الذي تمثله الثقافة الغربية، والذي قال به الحداثيون الأوائل من الغربيين، في رأيهم قمته وأنموذجه (فالجمال مثلاً، أنموذجه هو الأنموذج الإغريقي، وكل ما يخالفه قبيح أو يعبر عن القبح، تماماً مثلما البشرة البيضاء والشعر الأشقر، هما معيار تطور البشرية إلى الإنسانية).

وبناء على ذلك يستحيل استبعاد عمليات التواصل الثقافي، أو التثاقف، التي أدت في حالات كثيرة إلى تغيرات كيفية في ثقافات مختلفة، حولتها من ثقافة

---

(1) محمد أحمد بيومي: علم الاجتماع الثقافي، در المعرفة الجامعية، الأسكندرية ـ 2002، ص 132

وثنية أو خرافية مثلاً إلى ثقافة إيمانية أو علمية، أو من ثقافة كلامية إلى ثقافة عملية. وفي غالب الأحوال تحتفظ كل الثقافات بكل هذه الصفات مجتمعة. وهذه بدورها تعد الآن لدى الحداثيين الجدد، إحدى السمات «الواحدة» المشتركة بين كل الثقافات الإنسانية. وفي ضوء هذا الفهم يسعى الناقد الثقافي إلى نقد ثقافة عصرنا وعالمنا، وثقافتنا نحن، في سبيل المساهمة في حل تناقضاتها، وفي تجديدها[1].

وكان «فرانز بواس» الرائد الأول لهذا الاتجاه التاريخي/الثقافي، فقد عارض الفكرة القائلة بوجود طبيعة واحدة وثابتة للتطور الثقافي. ورأى أية ثقافة من الثقافات، ليست إلا حصيلة نمو تاريخي معين، ولذلك يتوجب على الناقد/ الباحث الأنثروبولوجي، أن يوجه اهتمامه نحو دراسة تاريخ العناصر المكونة لكل ثقافة على حدة، قبل الوصول إلى تعميمات بشأن الثقافة الإنسانية بكاملها. وقد أصر «بواز» على أنه لكي تصبح الأنثروبولوجيا علماً، فلا بد أن تعتمد في تكوين نظرياتها على المشاهدات والحقائق الملموسة. ومن هذا المنطلق، استخدم «بواز» مصطلح (المناطق الثقافية) للإشارة إلى مجموعة من المناطق الجغرافية ذات النمط الثقافي الواحد، بصرف النظر عما تحتويه هذه المناطق من جماعات وشعوب. وهكذا يصبح مفهوم المنطقة الثقافية، كتصنيف وصفي وتحليلي للثقافات، الأمر الذي يسهل المقارنة بين الثقافات[2].

يعتبر التحقيق الميداني إحدى التقنيات والمقاربات، التي ساعدت على تطور الأنثروبولوجيا في أميركا. فالأعمال التي قام بها بواز، الذي يعد سيد الملاحظة المباشرة والمؤسس للأنثروبولوجية الأميركية، تتلخص في دراساته لمجتمعات الإسكيمو والهنود في الشمال الغربي من الولايات المتحدة الأميركية، وبالتالي استطاع من خلال هذه التحقيقات والدراسات الميدانية، أن يؤسس مرحلة جديدة من البحث، والتي تتمثل في القيام بالدراسات المونوغرافية الكبيرة، والتي أثرت فيما بعد على البحوث، التي أنجزت من طرف مالينوفسكي، في جزر التروبويند

(1) سامي خشبة: تجديد الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 2003، ص 10، 13

(2) عيسى الشماس: مدخل إلى الأنثروبولوجيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ 2004، ص 50، 52

في تيكوبيا وأعمال ميدانية أخرى. فقد استطاع بواز أن يأتي بتقاليد خاصة في البحث، أثرت على خصوصية أنثروبولوجيته وإثراء معرفته. فالبانسبة له كل ثقافة تعد ظاهرة فريدة وخاصة. فالتحقيق الميداني هو السبيل الوحيد لدراسة هذه الخصوصية لثقافة المجتمع المدروس. عملت هذه الخصوصية الثقافية على دفع باحثين أنثروبولوجيين متشبعين بتوجه نفساني، وخاصة الأنثروبولوجيين الأميركيين، ذوي الاهتمام بثقافة الشعوب، إلى القيام بأبحاث وتحقيقات ميدانية للكشف عن مميزات الثقافة في هذه المجتمعات[1].

وهكذا وقف فرانس بواز، الشخصية الرئيسية في الأنثروبولوجيا الأميركية، منذ بداية عمله إلى وفاته، بصلابة مع القول بأن الفروق بين البشر هي ثقافية وليست بيولوجية. وقد ألقى خطاباً أمام جمهور من السود في جامعة أتلانتا، فامتدح الأنثروبولوجي بواز قدرات الزنوج الأميركيين وأشاد بها. ويشيع المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة روحاً من الشعبية الليبرالية، القائمة على التساوي، تلك دعواه وحقيقته.

أما في فرنسا، فقد استطاع «موس»، ورغم غياب أعمال ميدانية حقيقية، أن يكون جيلاً من الباحثين للقيام بالأبحاث الميدانية، فاستطاع أن يعطي مفهوماً جديداً للظاهرة الاجتماعية، على أنها ظاهرة ترتبط بظواهر أخرى ضمن نظام معين، معتبراً الحياة الاجتماعية والثقافية نظاماً من العلاقات، حيث أن كل جزء من أجزائه مرتبط ضمن كل متكامل. فمن خلال هذه النظرة الشمولية للظاهرة الاجتماعية، استطاع موس أن يوجه مسألة البحث في الدراسات الأنثروبولوجية بصفة عامة.

إن التحقيقات الميدانية في الدراسات الأنثروبولوجية، تكمن أهميتها في عملية جمع المعطيات، انطلاقا من الواقع المدروس، مستهدفة فهم الخصائص الاجتماعية والثقافية لهذا الواقع، فمثلاً «مالينوفسكي»، يرى أنه لا يجب على الأنثروبولوجي، أن يبقى ينتظر المعجزات، وإنما يجب عليه أن يكون فعالا،

---

(1) مولاي الحاج مراد: مكانة التحقيق الميداني في الدراسات الأنثروبولوجية، ضمن وقائع ملتقى، أي مستقبل للأنثروبولوجيا ؟، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران ـ 1999، ص 26، 27

يبحث على المعلومات الخاصة بالأفراد، وهذا عن طريق العيش معهم وتكلم لغتهم، وتسجيل أشكال التعامل واللغة والخصائص المورفولوجية للمجتمع، وكشف الخصائص الثقافية، ومعايشة حياة ونشاط الأفراد موضوع الدراسة، فالملاحظة تعتبر الركيزة الأساسية للأنثروبولوجية الثقافية.

وكان من نتيجة ذلك ظهور مدرسة ثقافية نفسية/سلوكية، أميركية، يعد «كلايد كلاكهون» من روادها، وقد اعتمد على مفهوم بناء الشخصية الأساسي، الذي يشير إلى مجموعة الخصائص السيكولوجية، التي تبدو أنها تنطلق مع كل النظم والعناصر والسمات التي تؤلف أية ثقافة. لقد شهد هذا الاتجاه التاريخي/ النفسي في الدراسات الأنثروبولوجية، ظهوراً متميزا في الربع الخير من القرن العشرين، متأثراً بمدرية التحليل النفسي، واستمد منها الأنثروبولوجيين الكثيرمن المفاهيم النفسية في دراة الخطاب الثقافي، ولتحديد العلاقات المتبادلة بين الفرد وثقافته في إطار المنظومة الثقافية. وانصب اهتمام هذا الاتجاه على دراسة الموضوعات المتعلقة بالتميز الثقافي، بالاستناد إلى المميزات النفسية السائدة بين الأفراد والجماعات[1].

النقد الثقافي/المثاقفة.. التداخل الثقافي

«حين أسمع كلمة «الثقافة» أتحسس مسدسي...»، هذه الكلمات الشهيرة مأخوذه عن مسرحية ألمانية هي «شلاتر»، للمؤلف الألماني هانز جوست. الذي كان كاتباً مسرحيا وشاعر، تحول من التعبيرية إلى النازية، وقد أهدى مسرحيته هذه إلى أدولف هتلر «بحب وإخلاص وولاء لا يهتز»، وتعكس المسرحية احتقاراً نموذجيا ذا طابع قومي، ومعاديا للبيرالية، مغلفا في فكرة «الثقافة». الثقافة هنا تعني اللبيرالية والاستنارة، وكل ما يحتقره المستبدون. على الرغم من ذلك، فإن لم يكن أقصى اليمين فقط، هو الذي يحتفر الثقافة، بل أقصى اليسار كذلك. في صياغة ذات صلة مثيرة للقلق بصياغة جوست. واللبيراليون كذلك شجبوا الثقافة، ويذهب فردريك هاريسون أحد منظري الوضعية إلى القول: ربما كان

(1) كلايد كلاكهون: الإنسان في المرآة، ترجمة شاكر سليم، وزارة الثقافة، بغداد ـ 1964، ص 12

أسخف لون من ألوان الرياء في عصرنا، هو ذلك المتعلق بالثقافة. فالثقافة حين تطبق في مجال السياسة تتحول ببساطة إلى التفرغ لاكتشاف الأخطاء الصغيرة، والولع بالراحة الأنانية وعدم الحسم في العمل[1].

هذا المفهوم للثقافة، الذي يلقى الهجوم من اليمين واليسار، وصل مترنحاً إلى الربع الأخير من القرن العشرين لكنه لم يعمر، فقد رآه المحافظون ليبراليا أكثر مما يجب، ورآه اليساريون نخبويا أكثر مما يجب، ثم قامت الأنثروبولوجيا الليبرالية بتوجيه الضربات القاضية إليه. وهكذا نشر عالما الأنثروبولوجيا أ. ل. كروبر، وكلايد كلاكهون مسحاً تاريخيا، يحدد معالم التقلبات التي لقيها هذا التعبير: الثقافة. وحسب كروبر وكلاكهون، فإن المعنى القديم والضيق لكلمة الثقافة، أخلى مكانه ببطء لمعنى أكثر علمية وشمولاً، وقد أرجعا بداية هذا التعريف العلمي إلى العالم أ. ب تايلور في كتابه «الثقافة البدائية»، والذي قدم تعريفا أكثر هدوءاً ورصانة للثقافة، من حيث هي «كل مركب يشمل المعرفة والعقيدة والفن والقانون والأخلاق والممارسات. وأي إمكانات أو عادات يكسبها الإنسان كعضو في المجتمع»[2].

وجاء العمل الأساسي الذي قضى على التعريف الكلاسيكي في كتاب روث بندكت «أنماط الثقافة»، وهو أحد أكثر الكتب الأنثروبولوجية رواجاً في القرن العشرين، والذي يصل إلى النسبية الثقافية. وصفت تعريفها مارجريت ميد، كانت ينتمي فقط إلى حفنة فنية من قليلة العدد من الأنثروبولوجيين المحترفين، أما اليوم فقد أصبح شائع الاستخدام. كما ذهب أحد المؤرخين: إن القائلين بالتعددية الثقافية اليوم، هم الأحفاد المثقفون لروث بندكت. لكن التعريف الجديد لم يربح المعركة دون معارضة. من عمل ماثيو أرنولد «الثقافة والفوضوية» إلى عمل «ت، س، إليوت» الشاعر والناقد، وعالم الاجتماع الثقافي الأميركي، في كتابه «ملاحظات نحو تعريف الثقافة»، الذي يرى أن كلمة «الثقافة»، تختلف ارتباطاتها

---

(1) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ــ 2001، ص 50

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص 51

بحسب ما نعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة أو مجتمع بأسره، ذلك أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئته أو طبقته، وأن ثقافة الفئة أو الطبقة ن تتوقف على ثقافة المجتمع، الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة، وبناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية، وهي التي يجب البحث عنها أولا. كما يرى بأن كلمة «ثقافة» بمعنى شيء يتوصل إليه بالجهد المقصود، هي أقرب إلى الفهم عندما نقول «تثقف الفرد»، الذي نظر إلى ثقافته منسوبة إلى أساس من ثقافة الفئة أو المجتمع. إن ما يعنيه إليوت بالثقافة هو ما يعنيه الأنثروبولوجيون، أي طريقة حياة شعب معين ن يعيش أفراده معاً في مكان واحد، وهذه الثقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم ودينهم، إلا أنه حسب رأي إليوت، يمكن اعتبار مجموع هذه الأمور ثقافة، لأنها لا تمثل إلا أجزاء يمكن استخدامها في تشريح الثقافة[1].

ويرى منظرو مدرسة فرانكفورت أن الثقافة هي السبل، التي تتبعها المجتمعات والأفراد لوضع تصور عن العالم، وأنها العامل الوحيد لدمج الأفراد بالمجتمع دمجاً ناجحا. والثقافة في مفهوم إدموند ليتش، عبارة عن تقاليد السلوك المعرفي التي تقبل الانتقال. حاول عدد من النقاد والدارسين الإبقاء على مفهوم «الثقافة» في عالم التعليم والفن والتقدم. وبذلك تصبح الثقافة حقيقة من حقائق الحياة، وعند كثير من الأنثروبولوجيين، فإن هذا المفهوم الجديد قد وجه ضربة مميتة إلى العنصرية التي تضع قناع العلم[2].

من الطبيعي أن يتعدد مفهوم الثقافة بتعدد الإيديولوجيات، والانتماءات المعرفية المختلفة، حتى بلغت نحو 160 تعريفا، حسب رأي عالم الأنثروبولوجيا «ألفرد كروبر وكلاكهون». ومن هنا تنبع أهمية تحديد مفهوم الأنساق الثقافية، باعتبارها تشكل الأرضية والقاعدة، التي تنطلق منها جميع أنماط السلوكات الثقافية، التي نكتسبها من خلال عضويتنا في المجتمع، أو هي مجموعة القيم

(1) ت، س، إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة محمد شكري عياد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ 1975، ص 12

(2) راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبلاة، ترجمة فاروق عبد القادر، ص 52

المادية والمعنوية، التي يأخذ بها الإنسان الفرد والمجتمع، وتتضمن بطبيعة الحال المعارف العلمية والفكرية، والوسائل المادية التي تخلق القيم، حسب تصورات الناقد والأنثروبولوجي، «ج. هرسكوفيتز»، في مرجعه الهام: أساس الأنثروبولوجية الثقافية(1).

فالثقافات القومية، لم تجد أمام هذا التيار الجارف التنوع الثقافي، إلا طلب إدراج بند الاستثناء الثقافي في الاتفاقيات، أو المنظمات الدولية وخصوصاً ما يعرف بالتهجين الثقافي المأخوذ من الأنثروبولوجية الثقافية. إن الأنثروبولوجية الثقافية ببحوثها الفعالة، حول الثقافات القديمة تكتسي أهمية بالنسبة للنقد الثقافي المقارن، هذه الدراسات المقارنة معقدة تبحث في خصائص التطور الثقافي للإنسان والمجتمعات والجماعات البشرية عبر العصور إلى الآن. وتدرس الانثروبولوجية الثقافية مسائل الاتصال الثقافي، أو العلاقات، وقنوات التبليغ. ومعلوم أن الأدب المقارن يشكل نواة الاتصال. في المستقبل القريب سيقترب الأدب المقارن أكثر فأكثر من علوم جديدة مثل سوسيولوجيا النشاط الفني والإبداعي، والتاريخ المقارن والسيميائية، والنظرية العامة للاتصال ولا سيما نظرية وسائل الإعلام الجماهيري، ونظرية الإعلام. وهذا يعني في واقع الأمر النفاذ المتزايد للأدب المقارن في دائرة الانثروبولوجية الثقافية المعاصرة باعتبارها ميداناً واسعاً مفتوحاً على معرفة عصرنا وعلى مفهوم «العولمة الثقافية» هذا المفهوم الجديد(2).

تتميز الثقافة بالحراك، أو ما يعرف بـ «الديناميكا الثقافية»، بمعنى أن هناك حالة من «الاندماج الثقافي»، فانتقلت الملامح الفيزيقية، وهاجرت العناصر والسمات الثقافية، وعن طريق عملية «الاحتكاك الثقافي»، فانتشرت بذلك الثقافة الآسيوية، وانتقلت السمات الفيزيقية الإفريقية، حيث حدث ما يسمى عند علماء الأنثروبولوجيا الثقافية، وخاصة عند المدرسة المقارنة الجديدة، ما يعرف بـ

(1) ج. هرشلوفيتر: أساس الأنثروبولوجية الثقافية، ترجمة رباح النفاخ، دار الثقافة، دمشق ـ 1973، ص 48

(2) بنجو روسيف: الأدب المقارن والأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة عبد القادر بوزيدة، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 2، ص 174

«اكتساب الثقافة». وهذا التوجه موضوع جديد من موضوعات النقد الثقافي. أي أن هناك في جزيرة مدغشقر، قام هذا الحراك الثقافي أوالانتقال الثقافي، فحدث هذا التشابه بين الأنماط الإفريقية والآسيوية، وأصبحت مدغشقر كما يقال وكما اشتهر عنها، بأنها هي الجزيزة الإفريقية الآسيوية[1].

احتلت مسألة التثاقف/المثاقفة، ونطاق العمل الذي تنطبق عليه مكان الصدارة في النقد الثقافي المقارن. يعرف المثاقفة/التثاقف، «ج. مليفيل هرسكوفيتز»، على التتثاقف يشمل الظواهر التي تنجم عن الاحتكاك المباشر والمستمر، بين جماعتين من الأفراد مختلفتين في الثقافة، مع ما تجره من تغيرات في نماذج الثقافية الأصلية، لدى إحدى المجموعتين أو كلتيهما. وهذا التعريف يعني أن التثاقف/المثاقفة، هو تأثرالثقافات بعضها ببعض، نتيجة الاتصال بين الشعوب والمجتمعات، مهما كانت طبيعة هذا الاتصال وأهدافه، وإن كانت معظو دراسات ارتصال الثقافي ركزت بالدرجة الأولى، على نوع معين من عمليات التغيير، وهو التغيير الاجتماعي وانعكاسه على الثقافة[2].

وأيا كان المفهوم المثاقفة أو الانتقال الثقافي، فقد مهد لدراسة الأنثروبولوجيا المقارنة، وفق هذا الاتجاه عدد من الباحثين في أميركا وأوروبا، أسهموا إلى حد بعيد في وضع الأنثروبولوجيا الثقافية. ففي أميركا تعد الباحثة «مرغريت ميد» الرائدة الأولى، في تبني الاتجاه التواصلي/التثاقفي في دراسة التغير الثقافي لدى مجتمعات الهنود الحمر في أميركا، ومدى تأثرها بالمستعمرين البيض من خلال احتكاكه بهم، ولاحظت الاضطرابات التي حصلت في الحياة الثقافية التقليدية عند الهنود الحمر نتيجة ذلك[3].

ويحلل «ت. س. إليوت» عملية المزج الثقافي/التثاقف، التي تحدث بين ثقافتين، احداهما غالبة والأخرى خاضعة، فيرى أن مشكلة المستعمرات تمثل مشكلة العلاقات بين ثقافة وطنية أصيلة وثقافة أجنبية، وذلك عندما تفرض ثقافة

---

(1) محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع الثقافي، مرجع سابق، ص 204

(2) ج. مليفيل هرسكوفيتز: أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق ـ 1974، ص 221

(3) ج. مليفيل هرسكوفيتز: أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 307

أجنبية «أعلى» على ثقافة «أدنى»، وكثيراً ما تتخ القوة وسيلة إلى ذلك، وهي مشكلة تتخذ أشكالا كثيرة، فصمة مشكلة تبرز عندما تكون الثقافة الوطنية، قد بدأت تتحلل فعلاً تحت تأثير الثقافة الأجنبية، بعد أن يكون السكان الأصليون، قد تشربوا قدراً من الثقافة الأجنبية، مما يصعب معه التخلص من تأثير تلك الثقافة، وبالتالي طردها. وبهذاه الطريقة تظهر أنماطا من التعاطف الثقافي، والتصادم الثقافي، بين المناطق التي يسكنها المستعمرون، وبين الأقطار الأوروبية التي قدم منها المهاجرون[1].

ويلاحظ إليوت أن الفئة المسيطرة مهما حاولت لفرض عناصر ثقافتها، ولو باستخدام أساليب القهر، فإنها لا تستطيع أن تدخل إلى الثقافة الأخرى أي عنصر ثقافي، لا يمكن التعبير عنه بسلوك علني، وفي الوقت ذاته يلاحظ أن اللجوء إلى القوة من شأنه أن يحول العناصر الثقافية المحظورة، من ثقافة السكان الأصليين إلى رموز، تستقطب الاتجاهات الثورية، وتلهب حماس الناس للتعلق بها أكثر من السابق. وفي مقابل ذلك، فقد تتظاهر الفئة المغلوبة، بالامتثال السطحي أو الظاهري، لما تفرضه عليها الفئة الغالبة، وأن تحافظ في ذات الوقت على قيمها وتقاليدها لعدة أجيال، فتعدل العناصر الثقافية السطحية المفروضة عليها، وتعيد تأويلها بشكل لا ينال من قيمها وتقاليدها بأي أذى[2].

وفي إنجلترا، ركز معظم الباحثين جل اهتماماتهم على عملية التواصل الثقافي/ التثاقف، عند الشعوب الإفريقية، وما أحدثه من تغيير ثقافي. وفي هذا الإطار دعمت دراسات «هرسكو فيتز» فكرة النسبية الثقافية، حيث يتساءل: كيف يمكن أن نطلق أحكاماً تقييمية على الثقافة البدائية، تلك الثقافة التي لا تعرف الكتابة؟ وأن كل فرد ينتمي إلى هذه الثقافة، يفسر الحياة الإنسانية في حدود ثقافته الخاصة. ولذلك، فمن الخطأ أن تعى الثقافة الغربية/ الأميركية والأوروبية، لإطلاق أحكام مسبقة على الثقافات الأخرى، وتتخذ من هذه الأحكام مبرراً أساسيا للممارسات الاستعمارية، على أهل تلك الثقافات. وكذلك الحال في فرنسا، حيث اتخذ العديد من الباحثين الفرنسيين مواقف مشابهة لموقف

(1) إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عياد، ص 74، 75

(2) إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ص 48

هرسكوفتز في دعم تبني النسبية الثقافية ومناهضة النزعة الاستعمارية، التي تنظر إلى التثاقف على أنه عملية، تقوم على أساس من السيطرة، ورفضوا بالتالي الفوارق التثاقفية والاستعلاء الغربي على الشعوب الأخرى[1].

إن موضوعة التعددية الثقافية ليست جديدة، ولكنها مازالت موضوعة راهنة وساخنة، فمآسي يوغسلافيا السابقة وإيرلندا، والاضطرابات العرقية في الولايات المتحدة، وانبعاث الكره للأجنبي والعنصرية، وصعود المتطرفين. تفرض علينا أن نعرف ونحلل دور النقد الثقافي، في إطارات تعدد الإثنيات وتعدد اللغات وتعدد الثقافات. فعدم الانسجام هذا نجده على الأصعدة الثقافية واللغوية، والاجتماعية والدينية والإقليمية، وقد خففته المستويات الإقليمية والعالمية. فلا تنجو أية جماعة من الاختلاف الثقافي والتنوع. إن التنوع الثقافي يفرض نفسه إذن، من خلال الوقائع ويصعب السيطرة عليه. فالسكوت الثقيل والمذنب عن مسألة التعددية الثقافية، لا يمكنه أن يؤدي إلا إلى اختلالات دائمة. فالتعددية في الواقع ليست واقعة حديثة إن من الناحية السوسيولوجية أو الناحية السياسية. وبالفعل إن وجود ثقافات فرعية إقليمية/طبقية، لا يلغي إمكانية فرض نموذج ثقافي بعينه على النماذج الأخرى. إن حداثتنا ومعاصرتنا تتميز بالتنوع في أشكال الجماعات، والتثاقف والتربية الاجتماعية والتباين في الهوية واللغات والاتصال، وأنماط العيش في العالم ومقابل الآخرين[2].

أصبح ضروريا في دراسة الثقافات والتنوع الثقافي، في النقد الثقافي العمل على دمج العديد من الشبكات المفهومية والمنهجيات والعلوم، شبكات الألسنية والاتصال وعلم النفس وعلم الاجتماع، لأن الثقافات أكثر من كونها محمولات، تتطور انطلاقا من ظواهر نفسانية واجتماعية لغوية واتصالية. ففي هذا التباعد والتنوع تتموضع التشكيلات الثقافية الجديدة، والاختلاطات العرقية والاستعارات والترقبات والإبداعات. تقع الثقافات على ملتقى تحديد مزدوج، منطق الانتماء، الذي يعمل على مفاهيم البنيات والرموز ومنطق علائقي، يحيل إلى فكرة الشبكة والمسار والدينامية.

(1) ج. مليفيل هرسكوفيتز: أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 309

(2) مارتين بريتساي: التربية والتداخل الثقافي، ترجمة جورجيت الحداد، عويدات للنشر والطباعة، بيروت ـ 2003، ص 11

إن التحليل المقارن لأشكال معالجة التعددية الثقافية، قد أبرز اعترافا وشرعية للحقل. يفترض المنظور المقارن التساؤل حول استخدام مفاهيم جانبية مثل الأثنوية، الأقلية، التداخل الثقافي والتعدد الثقافي، الانخراط والاندماج والتمثل. لاشك أن للنقد الثقافي المقارن دوراً يلعبه في هذا المجال؛ فالتاريخ والسياق والإطار المؤسسي والمعايير تفسر أوجه الاختلاف والاتفاق. وبهذا المعنى إن دراسة موضوع التعدد والتداخل الثقافي، يستعين بالفلسفة الظاهراتية، ومن علم الاجتماع الثقافي/ التفهم والتفاعل، ومن الأنثروبولوجيا النقدية المقارنة/ الحداثة، والنظرية التكاملية، ومن علم النفس اللغوي والاجتماعي/ التصورات/ التصنيفات اللغوية.

إن التثاقف، وهو عملية معقدة، يختلف حسب الأوضاع السياسية والتاريخية، استعمار/ حروب، والاقتصادية/ هجرات، والجماعات المتقابلة، وبحسب المدة، وحسب العناصر الحاملة: لغات/ أفكار/ نتاجات ثقافية أو مادية. وكان علينا أن ننتظر الثمانينات من القرن العشرين، بعد أبحاث باستيد وديفيرو كي نحصل على دراسات مطبقة على المجتمعات الحديثة. إن التثاقف هو الذي يحول المجتمعات المغلقة إلى مجتمعات منفتحة: فالتقاء الحضارات، واختلاطها، وتداخلها، هي عوامل تقدم، في حين المرض إذا ما وجد ليس سوى عكس الدينامية الاجتماعية أو الثقافية. تدخل الثقافات حالياً في صراع بين الانكفاء والانغلاق من جهة، والانفتاح والاختلاط من جهة ثانية.

إن الثقافات هي كالمجتمعات غير متجانسة، فالتعددية والتنوع هما في صميم الحياة نفسها. لقد عمل علماء الاجتماع وعلماء الأثنولوجيا وعلماء النفس جميعهم، بطرق مناسبة على عمليات التمايز. هذه مثلاً حالة السود في الولايات المتحدة، والعرب الأفارقة، والأجيال الثانية، أو المهاجرين في فرنسا. فمن جهة يجب الاعتراف وقبول عدم التجانس في الجماعة ومن جهة ثانية، يجب قبول عدم التجانس الخاص. إن التنوع هو مكون للطبيعة الإنسانية، والاعتراف بالتنوع هو أحد الشروط للتمكن من الاعتراف بتنوع الآخر. إن الذي لا يستطيع أن يرى التعدد في ذاته وغناء داخله، لا يستطيع أن يتوصل إلى غنى غيره[1].

(1) مارتين بريتساي: التربية والتداخل الثقافي، ترجمة جورجيت الحداد، عويدات للنشر والطباعة، بيروت ـ 2003، ص 28

يدرك مفهوم التعددية الثقافية بطريقة مختلفة في أوروبا وأميركا الشمالية. فالمسألة الهندية ومسألة العبودية، ومشكلة الإقصاء من المواطنة للهنود الأميركيين والسود، ثم تطور الهجرة الأوروبية تشغل التاريخ الأميركي، وتفسر ما فيه الكفاية الاهتمام المنصب على التعددية الإثنية والثقافية. لقد تلازم بروز التعددية الثقافية في الولايات المتحدة، مع النضال من أجل الحقوق المدنية في الستينات، وجاء على أثر سياسية هجرة، تميزت بإيديولوجبة، أي اندماج المهاجرين من كافة المشارب والأوضاع الاجتماعية فيثقافة واحدة. أما بالنسبة لكندا، فقد تنادي بنموذج للمواطنة متعددة الثقافات. ومن نفس المنظور إن مبدأ «الانتماء المزدوج»، أصبح مقبولا لأنه اعتبر كعنصر كفيل بتعزيز الاندماج الثقافي، فتجاور تعابير التعددية الثقافية، الاندماج، التداخل الثقافي، يشهد على صعوبة الأخذ بعين الاعتبار لحقيقة معقدة ودقيقة، لتثبيتها في الخطاب وفي الممارسات. فضلا عن ذلك، إن مسألة الكيبيك ليست بلا عواقب، على توجهات واهتمامات الحكومة الفيدرالية الكندية. كما أن التوجهات داخل الاتحاد الأوروبي متنوعة، وهكذا اختارت هولندا والسويد وبلجيكا والبرتغال وأسبانيا مثلاً سياسات التعدد الثقافي. وتم المشاركة في اللغات والثقافات الأصلية، وإدخال أولاد الغجر إلى المدارس، وكذا تعدد وسائل الإعلام وصفوف التعدد الثقافي، وإدارة التعددية الثقافية في المدارس.

النقد الثقافي.. والأنثروبولوجيا الرمزية النقدية المقارنة

وعلى إثر كليفورد غيرتز، والأنثروبولوجيين الثقافيين، سعت التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي، حسب مقولة غيرتز في (الوصف العميق). تتخلى التاريخانية الجديدة عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من مثل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز، هذه المفهومات التي تعتمد تصوراً يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية، والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ. هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته. وهو ما يجعل التاريخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى، لسوف نراها تقوم بتذوق النصوص الأدبية في المحلول التاريخي، دون أن تتخلى عن

المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير.

جاءت الإنثروبولوجيا التأويلية الرمزية عند «كليفورد غيرتز»، ردا معارضا للتوجه البنيوي الشكلي الصوري في دراسة الرموز. ويعد «غيرتز» من أكثر الأنثروبولوجيين الرمزيين اعتمادا على منظومة متنوعة من النظريات والأفكار، التي نتسب إلى دلتاي، وماكس فيبر، وبيرس، وسوزان لانجرا، وكينيث بيرك، وولكر بيرسي، وبول ريكور. وفتنجشتاين، وبارسونز. كان الفضل الكبير للإنثروبولوجيا التأويلية الرمزية، في إحداث نقلة نوعية في الدراسات الأنثروبولوجيا والنقد الثقافي في الربع الأخير من القرن العشرين، إذ تحولت إلى الاهتمام بالمعنى والرمز، والتأكيد على بناء نظرية عامة عن الثقافة، تعتمد على المنهج الإثنوغرافي أو الكتابة الإثنوغرافية، والنظر إلى المجتمع على أنه نص، يمكن قراءته وتأويله[1].

وهذا الاتجاه الذي يتزعمه «كليفورد غيرتز»، لا يزال أحد الاتجاهات المهيمنة في الأنثروبولوجيا الرمزية، ومع ظهور الاتجاه التأويلي، تم الاستخدام المجازي للثقافة على أنها نصوص وضع علامة فارقة بين العالم السلوكي، والمفسر أو ألمؤول الثقافي. وطبقا لهذه الرؤية فإن الأنشطة الثقافية، يمكن أن تقرأ لمعانيها من خلال الملاحظ تماماً، مثلما تكون المادة المكتوبة والمستخدمة في الكلام متاحة للقراءة بصورة تقليدية. والأنثروبولوجيا الرمزية تعالج الحياة الاجتماعية والأنشطة الثقافية، من حيث هي ظواهر يمكن دراستها وفهمها، على أنها حوار للمعاني أونقاش يتعلق بالرمز المتضمنة لتلك المعاني. وهذا في حد ذاته يشكل محوراً أساسيا للعلوم الإنسانية، كما أكد غيرتز مشيراً إلى أفكار ماكس فيبر ودلتاي[2].

إن الأنثريبولوجيا التأويلية، تركز على أهمية دور الأنثرويولوجي في عملية التأمل، وردود أفعاله في سياق العمل الأنثوغرافي والتأويل الثقافي النقارن، كما

(1) السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، دراسة نقدية مقارنة في فهم الثقافة وتأويلها، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ 2001، ص 111

(2) السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، دراسة نقدية مقارنة في فهم الثقافة وتأويلها، ص 112

أنها تؤكد الأسلوب أو الطريقة، التي بها يفهم الأنثروبولوجي النصوص الثقافية وقواعدها بالإضافة إلى فهم الأشكال المختلفة، من الاتصال الثقافي مثل: الشعائر ومعرفة القواعد التي يستخدمها الأفراد، في استنتاج المعنى من الأنماط السلوكية والأشكال التعبيرية المستخدمة. تبلورت الأنثروبولوجيا التأويلية الرمزية، وكما سبقت الإشارة ومن أعمال الأنثروبولوجي الأميركي الشهير «كليفورد غيرتز»، الذي قام بسلسلة من الدراسات المختلفة في مجتمعات متعددة بالشرق الأوسط/المغرب، وجنوب شرق آسيا/أندونيسيا، ولقد جمع غيرتز بعض الدراسات الهمة في كتابه «تأويل الثقافات»، الذي يؤكد فيه على الثقافة، من حيث هي نسق من الرموز القابلة للتأويل، الكتاب يركز على البعد الاجتماعي الثقافي للرموز. يستخدم التأويل الرمزي للثقافة والمجتمع. أشار إلى إلى أن الرموز، من حيث هي حاملات للمعنى والتصور تتحد معا، كي تؤلف نصوصاً ثقافية، تسمح للناس بأن يتواصلوا معاً وأن يعبروا عن أنفسهم بأنفسهم[1].

والثقافة عند غيرتز عامة لأنها تتألف من رموز ومعان هي أيضاً عامة، فقد طور فكرة النسق الثقافي أو الرمزي، وحررها من الأطر الجامدة عند ليفي شتراوس. كما أنه استخدم الصور أو الرمز كي يكشف عن أنماط ثقافية معنية، في مجتمعات يعينها، كما هي الحال في دراسته عن المسرح. وقد نجح غيرتز في أن يثير الاهتمام حول القضايا، التي درسها حول المنهج الذي استخدمه، وكذلك حول استخدامه للرموز أو التأويل الرمزي. فالكلمات مثل المفردات والمصطلحات واالألفاظ أو اللغة بشكل عام، والأبنية والتركيبات التي تتألف منها، مثل الأساطير والقصص والنظريات والتشبيهات، والأصوات المتجسدة في الموسيقى والنغم واللحن والكلام، والصور مثل الأنماط النماذج والرسم، مكن أن تكون رموزا، وأي موضوع يمكن أن يكون رمزيا سواء أكان موضوعاً طبيعياً مثل الماء والآبار والمجوهرات، أو موضوعاً صناعياً مثل الأدوات والآلات والتيجان والصولجات. كما أن الحداث أو الوقائع مثل الشعائر والطقوس، يمكن أن تكون ذات دلالات رمزية. ونفس المعنى ينطبق على العمليات والممارسات

(1) كليفورد غريتز: الإسلام من وجهة نظر الإناسة: المغرب وأندونيسيا، ترجمة أبوبكر أحمد باقدر، دار المنتخب العربي ـ 1994، ص 12

والنظم أو المجالات المؤلفة من للنسق الثقافي الرمزي ككل، مثل الدين والقانون والإيديولوجيا والحس العام والفن والعلم والفلسفة، فالدين على سبيل المثال، هو نسق ثقافي مؤسس على الرموز المقدسة، والإيديولوجيا نسق من الرموز المتفاعلة والمتداخلة، والتي تؤلف نموذجاً للفعل السياسي، سواء لدى المؤسسات الحكومية أو لدى الأفراد[1].

من نافل القول إن الشرق، وخاصة بامتداده الغربي والإسلامي، كان ومازال مثال أسئلة وتصورات واجتهادات فكرية تخطئ وتصيب. ويتباين درجات الصواب والضلال تبعاً لقراءات المهتمين بهذا الواقع، الذي طالما كان مادة الأساطير والنهايات المتصلة بعالم الروح. وربما كان من عداد هؤلاء الفيلسوف والمنظر الأنثروبولوجي المقارن البريطاني «أرنست غلنر»، أستاذ الأنثروبولوجيا الثقافية بجامعة كمبردج، ويعد واحدا من الأنثروبولوجيين الدارسين للمجتمعات الإسلامية، له العديد من الكتب، من أبرزها: المجتمع المسلم، البربر والعرب، العقل والثقافة، الأمم والقوميات، المجتمع المدني وأعداؤه. قام بدراسة المغرب العربي. عندما نضع أفكاره ومنهجه التحليلي على محك الحوار والنقد، غير أن الباحث يستدرك، فيقدم لـ «غلنر» بفضيلتين، تتجلى الأولى في أن لمكونات التاريخية لهذا النموذج الغربي ذات أصل محلي، في استناده إلى المؤرخ العربي ابن خلدون. وسيبدو أن هذا الأصل الذي تنحدر منه افكاره، يبدد أي إيحاء بالتمحور الإثني أو الاستعلاء الغربي.

والفضيلة الثانية لتحليل «غلنر» كونه تحليلا سوسيو ثقافي، أي أنه يقدم يقدم سوسيولوجيا ثقافية للمجتمع الإسلامي، ترتكز على الديالكتيك بين المدينة والقبيلة، فضلا عن أحكام الإسلام وعناصر تكوينه التاريخي والفكري. ولا يبدو «غلنر» شكوكا في صلاحية أو دقة تمثيل ابن خلدون للقوة السياسة المحركة للتاريخ. ويلعب الدين عند غلنر دوراً مهما في دورة الحكام، والإسلام عنده يتميز بقانون مقدس/الشريعة، ولذلك يقوم الدين بتشكيل (نوموقراطية) في حكومة تحكم بموجب الشرع. ويحدد غلنر طابع المجتمع الإسلامي بوصفه دولة ضعيفة وثقافة قوية. وهو يتصور أن الحالة الإسلامية نقيض الحداثة والعلمنة

(1) السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، دراسة نقدية مقارنة في فهم الثقافة وتأويلها، ص 114

الأوروبية، إذ أنها لا تقاوم العلمنة فحسب، بل تسعى إلى الحداثة من خلال الدين[1].

وردت في أحد نصوص غلنر: الباطنية الصوفية بديل عن الإسلام الشرعي المنضبط. ففي حالة: يجري البحث عن بديل لإسلام العلماء، لأنه لا يحقق الاكتفاء التام. وفي الحالة الأخرى يكون التعويض عنه مطلوبا، لأنه وإن كان اعتمده منشودا، فهو في شكله الضيق المديني غير متاح محلياً، أو أنه غير قلبل للاستعمال في السياق القبلي.

وهناك وقائع تعارض هذا الاستنتاج، إذ طالما كان العلماء أنفسهم مشاركين كأعضاء في الصوفية وقادة لها. كما كان عليه الأمر في حالة خصم ابن تيمية قاضي دمشق الشافعي، وقد كان من مؤيدي شطحات ابن عربي. وهذا يكاد لا يكون استثناء، بل هو القاعدة. والأمر الملفت والمثير للاستهجان، هو قرن ممارسات العلماء بالطقوس الغامضة. ونوافق على تمييز غلنر بين التقليد الكبير لعلم المدينة والعماء، وبين التقليد الصغير للمعتقد والممارسة الشعبيين، ولكنه مخطئ في رسم الحدود بين التقليديين، على أساس المراسم والطقوس[2].

ومما يثير الاستغراب والأسئلة ما طرحه غلنر حول تصوير الملذات الحسية، وكذلك احتجاجه الضعيف المردود بأن مؤلفين (بورنوغرافيين) هما: الروض العاطر، وعودة الشيخ إلى صباه، كانا من تأليف رجال ذوي ألقاب دينية، وبمثل هذا الأسلوب التلفيقي الانتقائي، كان كلام غلنر حول المسكرات والشراب، إذ يزعم أن ثمة مدارس فقهية إسلامية، قد أباحت منتجات أنواع من الشراب في فترات معينة من التحضير، وقد عاقرها أفراد البرجوازية المدنية. وبالمقابل فقد أورد غلنر فكرة طهرانية المسلمين المدنيين، وقد استمدها من المسلمين الإصلاحين الحداثيين.

لقد أدت الحداثة بالمسلمين لا إلى تآكل جوهرهم التاريخي، بل إنها على النقيض من ذلك أدت إلى تجدده في ظروف جديدة، ويرتكز غلنر في عمله

---

(1) سامي زبيدة: أنثروبولوجيا الإسلام، مناقشة ونقد لأفكار أرنست غلنر، ، دار الساقي، بيروت 1997، ص 15، 16

(2) سامي زبيدة: أنثروبولوجيا الإسلام، مناقشة ونقد لأفكار أرنست غلنر، ص 58

الأخير «ما بعد الحداثة والعقل والدين»، وهو يجادل قائلاً إن الإسلام بخلاف الأديان الأخرى، أثبت مقاومته للعلمانية. ويجادل أيضاً أن الإسلام المصلح قام بدور شبيه إلى حد بعيد بدور القومية في بقاع أخرى. ويحاول غلنر صياغة الإسلام الحديث في قالب (فيبري)، من الطهرانية والعقلانية الملائمة للحداثة والصناعة الرأسمالية، ولكن هل ينسجم النظام الاقتصادي في بعض هذه البلدان كماليزيا مثلاً مع النصوص الشرعية؟[1].

ومما يستنتج أخيراً أن مواصفات غلنر للسياسة الإسلامية الحديقة وسياقاتها الاجتماعية توصيف مشوه، شأن النوذج التاريخي للمجتمع الإسلامي المستمد منه هذا التوصيف. وهو يستهوي القارئ العادي (غير المتخصص)؛ أولا بسبب أناقته الفكرية، وثانياً لأنه يقول أشياء حسنة عن المسلمين الحداثيين، مع إبقائهم منفصلين وغرباء في الوقت ذاته ذلك أن أشكالهم الاجتماعية والسياسية الخاصة الضاربة في ثقافة وتاريخ، تشجع على الحداثة والتقدم، فيما يتحول الإسلام لديهم إلى إيديولوجيا للتطور.

تناول أيضاً أرنست غلنر في كتابه «المجتمع المسلم» الأساس الاجتماعي للأنتليجانسيا الجزائرية، حيث ذهب إلى أن الجزائر الحديثة، تحمل بصمات مختلفة للرادكالية، فكفاحها من أجل التحرر الوطني، كان استثناء في قسوته، وشمل عدداً كبيراً وفظيعاً من المآسي والضحايا والتضحيات. وفقط ما حدث في فيتنام يتخطى ما حصل فيها، ولا تعادل أي مستعمرة أخرى ما حصل في الجزائر. وبعد الاستقلال انتقلت الفاعليات السياسية والثقافية الكبرى. فالنظام السياسي في عمومه قائم على المساواة، وتطهري وحاد نوعاً ما، بأي معايير. ولقد نظر الجزائريون لجهودهم لتحسين أحوالهم، باسم الإسلام والعدالة. وكل هذه المزايا كانت نتيجة كفاح مجند من أجل التحرر، تبعه قدر لا بأس به من العدالة والرادكالية جادة عموماً، كان يراد لها أن تجعل من الجزائر محج اليسار الدولي[2].

---

(1) سامي زبيدة: أنثروبولوجيا الإسلام، مناقشة ونقد لأفكار أرنست غلنر، ص 42

(2) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، كتاب مجلة الاجتهاد، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، الدولة والمجتمع وصورة الإسلام، العددان 47، 48، صيف وخريف - 2000، ص 185

يرى غلنر أن الجزائر وجدت في فرانز فانون المفكر أو الشاعر لهذه الرؤية، وهو لم يكن من السكان الأصليين للجزائر، إلا أنه يتماهى مع القضية الوطنية الجزائرية. أثناء مشاكل الطلاب في الأقطار المتقدمة، نسمع اسم فانون، أو على الأقل شعارات من أعماله، في كتابات الجدران على جدران الجامعة. سيلاحظ الزائر إلى الجزائر أهمية وعظمة الإسلام، وسيصدم بانتشار الشعائر الدينية على المستوى الحكومي والشعبي، واحتمالاً، سيفسر الأمر بالشكل التالي: للتقاليد الإسلامية أثر عميق، وسلطة على عقول وقلوب هذا الشعب. والتقاليد والأعراف الدينية ليس من السهل تحطيمها، ولا يمكننا أن نتوقع أن تتهاوى بعد أول اتصال مع أفكار عصر الأنار، ولا يممكن للحداثة العلمانية، أن تظهر حتى يضعف تأثير التقليد والعراف الدينية، وهو أمر لا يحدث بسهولة وسرعة[1].

يذكر أرنست غلنر، أن الجزائر قد زارها من قبل زوار غربيون إيديولوجيون، ولم يكونوا دائماً يبحثون عن ثورة حفيفية، فالحرية التي كانوا ينشدونها كانت حرية شخصية أو أخلاقية، وليست حرية سياسية. وفي التراث العلمي أبرز هؤلاء الزوار/الحجاج بالتحديد، والذي لم يبحث فقط عن ضالته، وإنما وجدها أيضاً (أندريه جيد). وهو شاهد بليغ في نظر غلنر، ودقيق على صدق الحالة الدينية في الجزاءر آنذاك، وهي حالة ينبغي أن تعرف، قبل أن نتمكن من معرفة الحالة الدينية الحاضرة.

تبرز الجزائر/بسكرة في عمل أندريه جيد الفني، لتسهم في تركيبه وبنيانه وتضفي عليه سحراً ورونقاً، لا بطبيعتها ومدنها كما في قوت الأرض، واللاأخلاقي، لكن بعناصر مختلفة، تخفي وراءها أكثر من دلالة. يتمثل أول هذه العناصر في شخص «عثمان»، الذي التقى به الكاتب في بسكرة، واتخذه مرشداً في هذه المدينة. تحدث عنه كثيراً وكان في مقدمة من ذكرهم، كان يجد لذة وسعادة في الحديث عن عثمان، ويعجبه أن يدون عنه كرمه اللامحدود، وتواضعه الكبير وطموحه القوي وأفكاره، التي تنم عن ذكاء وعلم. كان يحلو له

(1) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، الدولة والمجتمع وصورة الإسلام، ص 187

الجلوس معه وتبادل الرأي. لا زال عثمان شاباً إلا أنه كان يمتاز بقدرات هائلة، تدفعه في ذلك إرادته القوية في التحصيل والإقناع والتحليل، ولم يكن لجيد إلا أن يعجب بأفكاره وسلوكه كل مرة[1].

تمنى جيد بكل براءة أن يكون مثل أطفال بسكرة الذين يلعبون ويمرحون، في تلك الحيوية وذلك النشاط. وفي هذا دلالة عميقة على تأثره الكبير بحالته الصحية، وانعكاسها على شخصيته، واعتراف مباشر بأن الجزائر بقيت لسنين، تكشف عن جوانب خفية وحقيقية من حياته. زادت الجزائر الكاتب قيمة وأثرته، بما كان يسجله عن حياة الجزائريين الاجتماعية، التي كان يميزها البؤس والفقر، بل بلغت حد استغلال الأجانب لأهلها، في أبشع صور الظلم والاضطهاد. فقد كان منهم من يأخذ أولاداً إلى فرنسا، ليسهروا على راحته وخدمته. إنها صورة من صور الاستعمار واضطهاد الشعوب واحتقاره للإنسان. ويتجلى هذا أكثر عندما يتحدث جيد عن «مريم» ومثيلاتها، وكيف جعلت منهن معاملات الاستعمار بائعات هوى ولذة بثمن بخس، وهن لم يبلغن سن العشرين، كانت مهمتهن الرقص والغناء في مقاهي بسكرة إلى طلوع الفجر، وكانت السلطات الفرنسية المحلية، تنظر إليهن على أساس أنهن قطيع لا غير[2].

وقد كانت في نظر غلنر، هذه الوحدة والتناغم، هي التي وجدها جيد في شمال إفريقيا. ولقد شمل اكتشافها والوصول إليها خطوات عديدة، فلقد قابل جيد في الجزائر أوسكار وايلد واللورد دوجلاس، وفي هذه الأثناء قابل بطبيعة الحال بوسي التي غادرت عندها. وعن طريف وايلد وجد جيد حالته الطبيغية، التي منعته أخلاقه السابقة من قبولها. ومحاولة جيد إقناع القارئ بالجانب الإحصائي اللذائذي من تحرره له منطق عجيب. ويبدو جيد في مواقفه هذه متأثر بألف ليلة وليلة، حيث صرح علانية عن ذلك بقوله: «هنا للمرة الأولى تظهر لنا أخيراً صورة أبي نواس، ذلك الشاعر الرائع والسكير، والشاذ والفاسق،

(1) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 188

(2) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 189

والمجنون تقريباً. والمعروف دعابته كأبياته، والذي يشتري أطفال تونس قصته الماجنة والشعبية، في حوانيت الناشرين الصغار بثمن زهيد، كما يشتري الأطفال المهذبون هنا قصة دو جسلان». والمهم وما نحتاجه هنا، هو استخدام جيد واحتفاؤه بالخلفية الاجتماعية لذلك التحرر، الذي حوله إلى تطهري سابق بشكل حرفي بقية حياته[1].

تستوقف غلنر «يوميات» جيد بما سجلته عن الجزائر من ذكريات ورحلات وشعب وأدب. وكل ذلك في صور رائعة تفيض صدقاً وحباً، لأنها تمثل قبل كل شيء جزءاً هاماً من حياة ومن وجود. كان الكاتب حريصاً على ذكر كل التفاصيل. فقد كتب اليوميات لنفسه، ويحلو له أن يعيد قراءتها، ليسترجع حياته الماضية لحظة بلحظة، ومن ذلك وصفه للطريق المؤدي إلى إقامته ببسكرة، وما كان يحيط به من حدائق، وما كان يترآى له من حوله في الأفق، من صحراء مترامية الأطراف، يدون كيف كان عثمان، والصادق، يأتيان إلى بيته لأخذ قسط من الراحة، قبل أن يواصلا طريقهما إلى المدينة، وبخاصة في شهر رمضان، حيث كان يحلو له تقديم التمر والحلويات والمشروبات، وبعدها يسكن كل شيء، ليبقى الناي سيد الموقف.

يسجل كيف كان يفضل أن تبقى النوافذ مفتوحة ليسمع كل شيء، ويمكنه النهوض باكراً قبل طلوع الفجر، ليشاهد على أطراف الصحراء الشمس في منظرها الجميل، وهي تشرق كل صباح. ثم كيف يغادر الشاب «لوصيف» الحي، بعد أن يدق إلى الأبواب، وتخرج الأغنام بأنواعها، لتذهب بعيداً عند المروج. ومرافقته أحياناً ليقص عليه تعلقه الكبير بالصحراء، التي أصبحت تمثل كيانه، بعد أن كانت توحي له بالخوف. لم ينس صديقه عثمان الذي خصه باهتمام كبير، كان يراه يطالع على طريقة «بوفار»، ويكتب على طريقة «بكوشي»، وتعجبه إرادته القوية في التحصيل، وتشجيعه له بتزويده بالكتب كـ «ألف ليلة وليلة»، التي قضى عثمان الليل كله في قراءتها. ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن العرب بلباسهم الأبيض، في جلساتهم العفوية على الأرض، وهم يتجاذبون أطراف

(1) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 190

الحديث حتى الصباح، وبخاصة في فصل الصيف[1].

وكانت رحلة جيد كما يرى غلنر، التي أدت إلى تحرره في الواحة، التي يصفها بشكل رائع في روايته وسيرته الذاتية ويومياته. وهناك لحن قصيدة حريته، «أنشودة إلى أبولو بسكرة المجهول»، الذي يدين له بنجاحه. لماذا بسكرة؟ لعب جمال الوحدة دوره: «كنت الينابيع تلمس الوحدة.. كنت أستمع وأرى، وأتشنشق بصورة لم يسبق لهل مثيل.. كنت أشعر بأن قلبي تحرر، يتمزق في ابتهاجه ويذوب في عشقه لهذا الأبولو المجهول، ويعود السبب جزئياً إلى الغنى الكلاسيكي الذي بقي في الريف حول بسكرة، وبالذات شمالها، الذي ربما أعطاه الإيحاءات في الفكر الكلاسيكي». لكن ملاحظة جيد الحادة عن الحياة الطقوسية الملحمية، كانت أيضاً مهمة جدا. فلقد كانت بسكرة مركزاً للدعارة، من بين مراكز أخرئ على العهد الاستعماري. وقد كانت البنات يجلبن من قبيلة أولاد نايل، وكانت قطعان أولاد نايل هؤلاء تمر بشارعين مقدسين، حيث الأولياء زواياهم، وكان حضور أولاد نايل أنفسهم بها واضحاً.

وكان هذا الحضور المكثف لمثل هذه الأنواع من الفجور في الشوارع المقدسة، هو الذي أدهش جيد في البداية. فقد كانت تسمية «شارع مبارك»، تسمية هجائية ساخرة يقصد بها عكسها، في ضوء ما كان يجري، والتي أن شهدها هناك؟ لكنه قرر عن حق أن الأمر لم يكن تسمية ساخرة: ولم يقصد أي هجاء أو سخرية على الإطلاق، فلقد كان أولاد نايل يشاركون في العديد من الاحتفالات المحلية، التي كان نصفها دنيوياً ونصفها الآخر دينياً. وكان أكثر الأولياء تبجيلاً ويرى وسطهم. فالتقوى المحلية لم تكن تنظر لهذه الأمور كخطاي[2].

ودون شك ــ حسب غيلنر - فإن الأمر كان كذلك، والوصف الإثنوغرافي الديني الذي قدمه جيد لبسكرة، يمكن التحقق منه بما ورد في العديد من

(1) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 191

(2) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 193

الملاحظات التي دونها غيره، عن الدين الشعبي الطقوسي في شمال إفريقيا. فواحة بسكرة تزرع بالنخيل وتقع في موقع استراتيجي بين بدو الصحراء الحارقة، وتلال الأوراس العالية في الشمال. هنا كما هو الحال في كل مكان، كان السوق أيضاً عبارة عن موسم يضمنه ولي وضريح، يقوم السوق في حرمه، والذين يأتون إلى السوق يأتون من أجل متع الحياة وليس لرفضها، والأولياء الأحياء الذين أيدوا مثل هذه الزيارات المتعددة الأغراض، ليس من صالحهم أن يكونوا جهة رقابية، وليس لديهم ما يدفعهن لذلك، وسيكون أمراً غريباً لو فعلوا ذلك بالفعل. وهنا كان يوجد أساس اجتماعي للوحدة الأبولونية، كالتي كان جيد يبحث عنها ووجدها. وكان هذا أمراً عادياً في شمال إفريقيا، وبالذات في الجزائر.

ويشير غلنر للأولياء الذين رآهم جيد في شوارع بسكرة المقدسة، كانوا بالفعل متصوفة (مرابطين) عاديين. وكانت هذه الشخصيات منتشرة ومعروفة في طول شمال إفريقيا وعرضها، لكن كانوا يتمتعون في الجزائر بما يشبه الاحتكار للقيادة الدينية، وكان منافسوهم الطبيعيون العلماء (الفقهاء)، الذين كانوا يعارضون الهرطقات القبلية. لكن هؤلاء العلماء بقوا بشكل عام يقطنون المدن، وهو الذي كانت جزائر القرن التاسع عشر المسلمة، تفتقده بشكل كبير.

وما رآه جيد كان بالتأكيد ـ حسب غلنر - جوهر الحياة الدينية الجزائرية في ذلك الزمان، وكان التجديق أو الفجور عادياً، كما أنه غير عادي الآن. وهذا النحول الأساسي هو الموضوع الأساسي. لكن حينما صلى جيد لأبولو بسكرة المجهول، فإنه لم يكن يخاطب فقط إسقاطاته، أو الأطلال الجاهلية المحلية، فلقد اختار في زمنه، الوطن المتواضع لعقيدته وببصيرته وإدراك ووعي. وربما كان من الأفضل، أن نورد أنشودة جيد لأبولو بسكرة المجهول بشكل مطول: «خذني.. خذني كلي، صرخت أنني أنتمي لك وأطيعك وأعطيك نفسي، وأعلن أن كل ما ينبغي أن يكون نور وتنوير. لقد كافحت ضدك حتى اليوم جهلاً. لكنني الآن اعترف بك وأمرك مطاع: لن أقاوم، استسلم لك، خذني». ويخبرنا أن قلبه في هذه الفقرات كان يفور من الامتنان، وهو يذوب في حب هذا الأبولو المجهول، وبالتأكيد تعكس الأنشودة مثل هذه الحالة العقلية، والسوابق والنتائج

الأدبية المترتبة لهذه الفقرات تصبح عجيبة حقاً[1].

وبكل جلاء هو هذا النداء، الذي كان جيد يرد عليه بحرارة، وليس هناك من شك حول الصدى الأدبي. فهو يقرر بشوق كم عوقب فعلاً لمحاولة مقاومة طبيعته، ومن ثم الطبيعة. لكن جدارة اختياره للموقع لتناسخ أبولو، قد تم التأكيد عليه ليس فقط من طرف المؤرخين الاجتماعيين للقرن التاسع عشر للجزائر، لكن أيضاً من طرف معظم الأثنوغرافيين المتأخرين لشمال إفريقيا - حسب ما ذهب إليه ارنست غيلنز – تقوم المعرفة الموجهة من الغرب إلى الشرق، على أساس توزيع جيوسياسي للتشكلات الخطابية، وبنيات الواقع العربي/الإسلامي، بين مجال خطابي/معرفي، يدرس النصوص هو الاستشراق، ومجال خطابي يقدم على أنه مختاف هو الأنثروبولوجيا، تقوم بدراسة الأنساق الثقافية والاجتماعية وتمثلت البشر كجزء من هذه الأنساق. أليست الأنثربولوجيا/الإناسة في هذه الحالة امتداداً موضوعياً للاستشراق؟

إن السياق العام لطرح هذه التساؤلات، هو ضرورة إرساء سوسيولوجيا ثقافية وأنثروبولوجيا مقارنية للاختلاف، تقوم على تفكير نقدي متواصل، يزاوج بين الحوار المستمر مع الأنثروبولوجيا وبين الاستشراق الغربي، على أسس علمية وثقافية دينية وسياسية. من هنا نقم مقاربة نقدية للعمل الأنثروبولوجي، الذي قام به الباحث الأميركي «ديل إيكلمان»، حول «المعرفة والسلطة بالمغرب»، وهو يتضمن ضبط العلاقة بين الأسلوب العام للمعرفة الدينية، الذي كان المدرسون التقليديون ينقلونه، والسياق الاجتماعي الثقافي، الذي يتم فيه استخدام المفاهيم، أي الوسط القروي المغربي[2].

تتكمن أهمية منهج السيرة لدى إيكلمان في صلاحيتها لضبط الوقائع السياسية والاجتماعية والثقافية، في مجتمع مغربي معقد، يحضر هذا المنهج لدى الباحثين الأنثروبولوجيين، الذين درسوا المجتمع المغربي. يستخدم إيكلمان السيرة

(1) أرنست غيلنر: الأساس الاجتماعي للسلفية الجزائرية، ترجمة أبوبكر باقادور، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، ص 194

(2) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، مجلة الاجتهاد، من الاستشراق إلى الأنثروبولوجيا، الصورة والرمز والاخر، العدد 49، شتاء ـ 2001، ص 152

الاجتماعية كمقاربة لتكسير المفاهيم والتصورات الجاهزة، التي صاغها الغربيون ودارسو الشرق الأوسط حول التعليم الإسلامي ووظائفه. إن صوت الإثنوغرافي يبرز من خلال تفكيره الذاتي حول تجربته العقلية، وتقطيعاته وترجماته للغة إلى رأسماله الألسني. إن الالتقاء الأنثروبولوجي بين الذات والآخر، لا بد أن يفهم في هذا السياق، أي تعددية الأصوات وتداعيها[1].

يعلن إيكلمان أن قرار وضع صورة عن السياق الاجتماعي للتعليم الإسلامي في المغرب القروي، من لال السيرة/الوثيقة الاجتماعية لحياة القاضي «الحاج عبد الرحمن»، وثد كان آنذاك قاضيا ببجعد بالأطلس المغربي الكبير، وهي المركز الحضري الذي اتخذه الباحث/أيكلمان، لدراسة أنثروبولوجيا أخرى بعنوان «الإسلام بالمغرب». وأثناء إقامته بالمغرب وتعرفه على القاضي، تبلورت لدى الباحث فكرة الكتابة عن حياته، وقد امسك بالمداخل الفعلية لربط تجاه الشخصية، وإدراكاته بمسار الأحداث في القرن العشرين، وبالضبط التعليم الإسلامي في جامع اليوسفية والسياسي القروي[2].

تحاول الكتابة الأنثروبولوجية الأنجلوساكسونية، إعادة النظر في الصورة التي دأبت على رسمها الكتابة الكولونيالية، وحتى بعض الكتابات الوطنية بعد الاستقلال للمعرفة الدينية. يبين إيكلمان بأنه جرى التعبير عن آراء متطرفة من قبل دارسين أوروبيين وعرب مسلمين معاصرين، تجاه التعليم الإسلامي، إذ نظر إليها بمظهر السكونية فـ «ليفي بروفنسال»، يرى بأن المدرسين يشكلون نسخة طبق الأصل لسابقيهم ي الفرون الأربعة الأخيرة، بينما يؤكد «كينث براون» على رتابة التعليم الإسلامي، أما «جاك بيرك»، فيرى بأن هذا التعليم يخرق كل التقنيات البيداغوجية. خلافاً لهذا الطرح لا يمكن إدراك البيداغوجيا التقليدية حسب إيكلمان، إلا بموضعتها في سياقها الثقافي الاجتماعي[3].

يرى إيكلمان أن فعالية هذه البيداغوجيا المؤثرة على نسق المعرفة، هي التي مكنت الطلبة المتخرجين، من أن يصيروا سياسيين ووزراء، ويتكيّفوا مع تغيرات

(1) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، ص 153
(2) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، ص 154
(3) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، ص 157

ونشاط الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية ومقتضيات الحياة المعاصرة. إن أطروحة إيكلمان التي حاولنا إيجاز عناصرها الساسية، تحاول كشف، ما عجزت الكتابة الاستعمارية عن إبرازه بفعل أحاديتها ودفاعها عن النموذج الغربي، واحتقارها للنموذج التقليدي، لكن ما غاب عن إيكلمان، هو أن السياق الاجتماعي للتعليم، والذي يفرض الترابط العضوي بين البيداغوجيا التقليدية والمجتمع، لم يعد يساع على التغيير السوسوثقافي، إنه موروث عن الماضي، ولم يعد يؤهل للحاضر وللمستقبل. ففي منطلق القرن العشرين لم يعد السياق الاجتماعي، يستمد مقوماته من ذاته، وإنما أصبحت تتحكم فيه دينامية الخارج/ الاستعمار وما يرتبط به من نظم[1].

على مستوى الأدوار السياسية، يعتبر إيكلمان بأن رجال التعليم المنحدرين منعاءلات الأعيان القرويين، لا يرفضون التعاون مع الإدارة الاستعمارية، لذا اتسمت مواقف رجال التعليم بالصمت. وقد لعبوا دوراً هاماً في تكريس الإدارة الاستعمارية عن طريق معرفتهم باللغة العربية. ويرجع ذلك حسب إيكلمان إلى أن رجال التعليم لم يشكّلوا جماعة منظمة. ونظرة الحماية كانت هي توظيف قوة النخبة، وإدماجها بالحفظ على امتيازاتها المادية، وعدم تفككها كما حصل في الجزائر[2].

وأخيراً، يمكن أن نلمس في كتابات ديل إيكلمان، أن محاولات الكشف عن ما هو خفي، أي آليات وأسس التعليم الديني، التي يتم طمسها في سياق التغيرات الناجمة عن سيرورة التحديث، ومن خلالها ضبط العلاقات بين الدين والسياسة، وتطورات الظاهرة الدينية في المغرب والعالم الإسلامي، قد يؤدي أحياناً إليالتعاطف ـ وهو أمر مشروع ـ ولكن إلى التحيز مما يجعله أسير مسبقات واحكام بلية، تتغلغل في عمله الأنثروبولوجي، تكون ناتجة عن لاشعور هذا العمل، أو هذه الكتابة التي تخص الآخر، بما هو الطرف المتحكم في عملية الكتابة عن الآنا.

قضى «جاك بيرك»، عالم الاجتماع والناقد الأنثروبولوجي الثقافي، رحلة

(1) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، ص 159

(2) محمد فاوبار: نحو قراءة نقدية لأطروحات أنثروبولوجية، ص 163

علمية من أعلى طراز، غزيرة الإنتاج ومتميزة بالمواقف الجريئة والشجاعة، المناصرة للقضايا العادلة في العالم، والمتعاطفة إلى حد كبير مع الحقوق المشروعة لبلدان العالم الثالث، ولبلدان المنطقة العربية، وخاصة مع كفاح الشعب الجزائري قبل التحرير وبعده، ومع حق الشعب الفلسطيني في تقريره مصيره. كانت رحلته العلمية شاقة ومثيرة، تجاوزت النصف قرن، وأثمرت أكثر من ثلاثين كتاباً، عن التاريخ والمجتمع والثقافة، هي حصيلة الملاحظة الثاقبة، والمعايشة الفعلية للوقائع وهي تتحرك، تتسارع أو تتباطأ داخل النسيج الحي للعلاقات، في المجموعة الإنسانية ومحيطها الفيزيائي، في القرى والمدن والأحياء والشوارع، من فرندة مسقط رأسه إلى طنجة وتونس والقاهرة، مروراً بالسهول والهضاب العليا، التي بدأ بها مساره العلمي، ببحث شيق عن الحياة الرعوية في سهوب بني مسكين الجزائرية[1].

بذلك مدشنا مدخلاً كلياً للعلم الاجتماعي، يسميه المجال الحيوي الثقافي الاجتماعي، من الأطلس إلى الفرات، بالإضافة المؤلفات العلمية، نشر بيرك عشرات المقالات المتوجة للجمهور من غير المختصين، والعديد من الأبحاث المتخصصة، في التاريخ الاجتماعي للإسلام المعاصر، وهو عنوان الكرسي الذي شغله في المعهد العالي الفرنسي المعروف بـ «كولاج دو فرانس»، أين توافد عليه الكثير من الطلبة والباحثين من المنطقة العربية، وخاصة من أقطار المغرب العربي. جمع بيرك بين الاطلاع الموسوعي على منابع الحضارة العربية الإسلامية، والمعرفة الدقيقة بالإشكاليات الاجتماعية والاقتصادية، ومضاعفاتها السياسية والثقافية، والقدرة على وضع الجزئي في إطار الكلي، وتفسير الكلي عليضوء عناصره المتفاعلة بمنظور لا يغفل امتدادها التاريخي، ولا ينقص في الوقت نفسه من الخصوصية التي تنظم بها تلك العناصر، في زمان ومكان معين، مما يجعل التاريخ الاجتماعي والأنثروبولوجيا الميدانية نسقاً واحداً متزامناً ومتعدد الأبعاد، ويسمح للباحث كما يقول بيرك، بأن يكون محققاً وشاهداً[2].

تمكن «بيرك» خلال المدة التي قضاها في تدريس التاريخ الاجتماعي

---

(1) Jacques Berque: Arabes, stok 1978. p 178,17

(2) Jacques Berque: Egypte,imperialisme et révolution, Paris 1967. p 659,668

للإسلام المعاصر، والإشراف على الأبحاث العلمية المتعلقة بالمنطقة العربية، من تطوير أدواته المنهجية، واختبار فرضياته العلمية واستخلاص النتائج العمة، التي تقوم في نظره على محور أساسي، هو المعنى العام للتاريخ، الذي يصنع الحداث وتصنعه في الآن ذاته. طرح طبيعة الصراع بين ضفتي المتوسط وإمكانات التعايش والحوار، وأسباب الإخفاق للكولونالية الاستيطانية في الجزائر، وتأثير ميراثها الحاضر/الغائب، ودور الإسلام المزدوج المتمثل من جهة في رسم الإطار العام للهوية الوطنية، وتحديد المعالم الوطنية من داخل الهوية المشتركة، وتعريف حدودها الخارجية من جهة أخرى[1].

أتقن رجل الضفاف والصحاري ـ وهو الاسم الذي أطلق عليه ـ اللغة العربية وتذوق أدبها القديم والحديث والمعاثر، وكان فخوراً بعضويته في مجمع اللغة العرية بالقاهرة ونظيره بالمغرب وسوريا. أما بيرك العالم والملاحظ الاجتماعي، والخبير السياسي في شئون المنطقة، فقد وجد حوله مناخاً مغايراً من جميع الوجود، في بلاده تحتاج الدولة للمفكرين والعلماء، بقدر حاجتهم هم للدولة، يفكرون ويبحثون بحرية، أي في جو صحي كبير، لا يهمهم أن يكونوا في خلاف مع السلطة القائمة، إذا كان خدمتهم الحقيقة ليس إلا. هكذا كان بيرك علما مطلعاً عليتفاصيل الواقع المتغير وكشافا للمستقبل، عارض سياسة بلاده في التمسك بالاستيطان الكولونيالي، والتضية بوجود آخر، هوفي رأيه أهم وأبقى، هو الوجه الحضاري الذي ترسم على قسماته القيم الإنسانية لفرنسا، تكون بالنسبة لأقطار المغرب العربي خاصة، أشبه بالأندلس بالنسبة لأوروبا، ولما لا يكون العكس أيضاً صحيح؟[2]

نعرف أن الجنرالات والحكام في «المتروبول»، أو على رأس الإدارة وقوات الاحتلال، في بلدان المغرب العربي، فضلوا الاستمرار في سياسات القبضة من حديد، ضد شعوب المنطقة ولصلح الجاليات المتغطرسة من الكولون والمتطرفين، وقد اقترفوا جميعاً أبشع الجرائم، وانتهكوا حرمات شعوب لا ذنب لها سوى، أنها تطالب بحقها في الحرية والكرامة. وهكذا أسس مثل زميله

(1) Jacques Berque: Memoires des deux rives, seuil 1989. p 8

(2) Jacques Berque: Memoires des deux rives, seuil 1989. p 8

«فرنسيس جونسون» شبكة عرفت باسم «شبكة بيرك»، تتكون من طلابه ومريديه وأصدقائه في أرجاء المنطقة العربية الإسلامية، و «المجال الفرانكوفوني»، بوجه خاص، أنه سلطة معنوية يحسب لها حساب في الوسط الأكاديمي وفي الرأي العام(1).

يخرج المطلع على تراث «بيرك»، أنه حاول أن يخدم القضايا العادلة والحقيقة العلمية لأكثر من نصف قرن، وترك من بعده جلا خاصة من الباحثين في المغرب العربي، يسيرون على نهجه ويعمقون أطروحاته، ويفسرون نظرياته الأنثروبولوجية، وعلم الاجتماع الثقافة والمعرفة. قام بمجهود كير للتحقيقي والمقاربة والمقارنة والتفسير، مستخدما المنهج المزدوج الصاعد والنازل، مستعينا بمعارفه في اللسانيات وعلوم الأدب، وتاريخ المنطقة العربية والمغاربية، وتحليل المفهيم وتحليل الأديان والمقارنة بينها، والاستفادة من الانثروبولوجيا الثقافية النقدية، والنقد الثقافي المقارن، فضلا عن الملاحظات والتعاليق التي يقدمها على المسلمين والعرب وشعوب العالم الثالث، وهم يبحثون عن مخرج للرجوع إلى المبادئ والأصول، بعد أن توضع في منظور النقد التاريخي، أو التاريخانية الجديدة، وفي سياق الحاضر، حتى تعيد لهم تلك الأصول والمبادئ قوتهم التكوينية ومنطلقات التحرر والحداثة.

النقد الثقافي المقارن.. والبعد الأسطوري الأنثروبولوجي

الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص، يعطيها من الامتداد ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات. إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان والزمان، وبالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان والحلم والخيال. ومن الأسطورة تسربت ألوان الأدب، ومهما تحر ر فكر الإنسان، ليخلق مختلف أشكال الأدب. فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة، لتحكي أحلامها وآمالها، وترسم دنياها المليئة بالتطلع لآفاق المعرفة. ومن هنا كانت الأسطورة منذ البدء منبع الإلهام الأدبي وفضاء أرحب لعلوم حديثة؛ كالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والسيكولوجيا.

---

(1) Jacques Berque: Le Maghreb entre deux guerres, seuil 1962. p 72

شكلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في الأدب العالمي الحديث، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتماماً متزايداً بتوظيف آليات هذه المنهج النقدي الأسطوري، في مقاربة النصوص الإبداعية؛ شعراً ونثراً، وإن تفاوتت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في تطبيق آليات هذا المنهج، فذلك يرجع أساسا إلى حداثة المنهج في حد ذاته، واختلاف طرائق التوظيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية، نظراً لاختلاف الأجناس الأدبية، ومدى ثقافة المبدع، وقدرته الفنية على الاستفادة من المصادر الأسطورية، وبنائها بناء فنياً يعكس رؤية الفكرية والفنية.

وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى الأدب ضمن نظرة متكاملة، تحاول أن تستفيد من مختلف نتائج العلوم الإنسانية، ومنها على الخصوص الأنثروبولوجيا، فمعالجة النص الأدبي في هذا الإطار، هيفي حد ذاتها تفكير حول «مسألة التمثل الرمزي»، أي ذلك الإطار الأنثروبولوجي الواسع، الذي يدعو لوضع النصوص الأدبية في مجموع الإنتاجات، التي يحاول الإنسان بواسطتها معرفة العالم، والآحرين، وبالتالي معرفة ذاته أيضاً. ويشكل لقاء النقد الثقافي والإثنولوجيا، التي تدرس الموروث الأدبي، مثل الحكايات الخرافية والأسطورية، حدثا هاما في بلورة الخطابات الأدبية. ويقوم هذا التلاقح المنهجي المتعدد، بفرز قضايا جديدة ضمن مسار الكتابة الأدبية، ومنها علاقة التحليل الأنثروبولوجي بالأدب.

ركائز المدرسة/المنهج الأسطوري الأنثروبولوجي

يقوم المنهج النقدي الأسطوري على استقراء الظواهرالأسطورية داخل النصوص الإبداعية، ثم تتبع مصادر هذه الأساطير الموظفة، ثم يصنفها تصنيفا نوعيا، ثم يحدد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية، موضوع الدراسة للوقوف على تجلياتها داخل العمل الأدبي، ومدى احتفاظها بخصائصها، كشخصية، أو حادثة، أو موتيفا أسطوريا، من خلال احتفاظها بالحد الأدنى للخصائص الجوهرية، ومدى تحولها داخل العمل الأدبي. ويعود هذا إلى أمرين:

1 - قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير، والذي يمنحها خاصتي التشكيل والتحول،

لكي يصبح جزءا بنيويا للعمل الأدبي نفسه، ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية للمبدع.

2 - القدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة، شخصية، أو حادثة، أو موتيفا؛ أي تحويل الأسطورة إلى إلى وجود جمالي، يخدم رؤى المبدع، من خلال جملة التحولات والتحويرات، وحتى التشوهات التي يحدثها المبدع على هذه الأسطورة أو تلك.

تطور النقد الجديد في مراحله المتأخرة، نحو ما يعرف باسم «نقد النماذج العليا» أو النقد الأسطوري. يتصل هذا النقد في جذوره، بما كتب في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين حول الأسطورة، ومن ذلك ما أوردته الآنسة «جسي وستون» حول أسطورة الكأس المقدسة في كتابها «من الطقوس إلى أدب الرومانس»، وما ذكره الأنثروبولوجي الإنجليزي «جيمس فريزر» في كتابه الغصن الذهبي، وإدوارد تايلور، وأرنست كاسيرر، وماكس مولر، وت. س. إليوت، وشتراوس، وجيلبير دوران، وإلياد مارسيا. والأنسة هارسون، ولورد روجلان، وبراون، وفرانز بواس، ومالينوفسكي، والأنسة مود ودكين، ونورثروب فراي، وغيرهم.

ومن أبرز العلماء الذين اهتموا بدراسة هذه الظاهرة، علماء المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، التي تبدأ بتايلور، وجيمس فريزر، وتستمر في أندرو لانج، وهارتلاند، وكرولي، وغيرهم. ومع أن هؤلاء جميعاً يتميزون بسعة الإطلاع، ويتميز فريزر و لانج من بينهم، بأنهما كانا أستا\ين في الآداب الكلاسيكية، إلا أن عملهما الرئيسي جميعا، لم يكن لدراسة الأدب بل لدراسة نماذج السلوك البدائي التي يقوم عليها الأدب.

ومن الدراسات الأنثروبولوجية الهامة حول الأسطورة، برزت المدرسة التطورية، وكان من أبرز روادها «إدوارد تايلور»، الذي اعتبر كما يرى كاسيرر أن العقلية البدائية لا تتناقض مع العقلية المتحضرة، لأن صور الفكر وقواعد الاستدلال والبرهان هي ذاتها. صحيح أن النتائج التي تمخضت عنها العقلية البدائية، تختلف عنها عند المتحضر، لكن ذلك ليس نتيجة لاضطراب المنطق عند البدائي، بل بسبب المقدمات الخاطئة التي انطلق منها. فالبدائي ليس متخلفا في عقليته، والفرق بينه وبين المتحضر هو في الدرجة فحسب، وقد نتج عن

ذلك بسبب طبيعة المادة أو المعطيات التي كانت بحوزته[1].

ومن علماء المدرسة التطورية الأنثروبولوجية البارزين «السير جيمس فريزر»، الذي يعتقد أن السحر كالعلم، ولكنه زائف لأنه يسيء تطبيق أبسط عمليات العقل الأساسية، أي توارد الأفكار عن طريق المشابهة أو التواصل. إن الشعيرة أو الأسطورة بالنسبة للناقد الأدبي، هما محتوى العمل الدرامي، والغصن الذهبي من وجهة نظر النقد الأدبي، هو مقالة عن المحتوى الطقسي للدراما، أي أنه يعيد بناء الطقس النموذجي الأصلي، الذي يمكن أن تكون المبادئ العامة للدراما، قد نشأت عنه منطقيا وليس زمنيا. ويرى فراي أن كتاب فريزر الغصن الذهبي، يفهم منه في الظاهر أنه عمل في الأنثروبولوجيا، ولكن تأثيره الأعظم كان في حقل النقد الأدبي، أكثر منه في الحقل الأنثروبولوجي.

أما التأثير الذي تركته هذه الموسوعة «الغصن الذهبي» فهو عظيم، يصفه جون فيكري قائلا: «لا أحسب أن أحدا ينكر مدى وقع الغصن الذهبي وتأثيره، فهو ليس فقط أعظم معالجة موسوعية للحياة البدائية في اللغة الإنجليزية، إنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس»[2].

وليست الأسطورة في الغصن الذهبي، سوى ذريعة يتذرع بها فريزر، ليعرض رأيه في تطور الفكر الإنساني والمجتمع البشري، تمشيا مع التيار الذي كان يسوده القرن التاسع عشر. فقد حدد فريزر نفسه موضوع الكتاب بأنه دراسة للتطور الطويل، الذي مر به فكر الإنسان وجهوده، للسيطرة على العالم وعلى الكون. فالطابع الغالب على الكتاب إذن هو الطابع التطوري المقارن، الذي يعتمد على جميع المعلومات والحقائق، من جميع أنحاء العالم وفي كل الأزمان، للتعرف على أوجه الشبه أو الاختلاف بينها[3].

---

(1) أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975، ص 24، 26

(2) جون. ب. فكري: الغصن الذهبي، وقع عميق ونمط أعلى، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشرة ناقدا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980، ص 150

(3) جيمس فريزر: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص 42

ونشرت الأنسة هاريسون «الفن القديم والشعائر»، وهو خلاصة عن صلات القربى بين شعائر الخصب البدائية والإنتاج الأرقى، المتمثل في المسرحيات وفن النحت. وفي السنة التالية نشر كورنفورد «أصول الملهاة الأتيكية»، وحلل فيها الملهاة الإغريقية على الأسس نفسها. ولعل أهم المشتغلين في هذا المنهاج، وقد قدما دراستين متأخرتين إلى حد ما، ولكنهما على قدر كبير من الأهمية هما: الأنسة جسي وستون، ولورد راجلان. فقد جاءت دراسة وستون متأثرة فريزر وهاريسون، قررت أن تطبق نظريتهما الشعائرية، على أصول القصص الرومانسية، وكتابها «من الشعائر إلى القصص الرومانسي» شاهد على النجاح، الذي أحرزته حين جعلت الأساطير الطلسمية أخيراً مفهومة، على أساس من تكوينها في طقوس الخصب.

أما لورد راجلان، فقد كان كتابه «البطل؛ دراسة في الكلاسيكي، الأسطورة والدراما» من أهم الكتب المعاصرة، وإن لم تلق إقبالا وتذوقا. وهو دراسة للأبطال التقليديين، والشخصيات الدينية في حضارات شعوب مختلفة مثل: روبن هود، وسيجفريد، وآرثر، وكوخولين، وأوديب، وروميلوس، وموسى، وغيرهم. وقد درس هؤلاء الأبطال كصور لأصل واحد، هو الأنموج البطولي الأعلى. فكتابه ليس تاريخاً ولكنه مأخوذ عن طريق الأسطورة من الدراما الشعائرية. وقد اعتمد في محتواه على فريزر وهاريسون ووستون[1].

ثم قامت دراسات أنثروبولوجية، تعارض الاتجاه التطوري السائد عند تايلور وفريزر. يمثل هذا الاتجاه علماء بارزون من مثل: رادكليف براون، وبرونسلاق مالينوفسكي. أما المؤسس المباشر للوظيفية، فهو العالم الأنثروبولوجي الأميركي من أصل ألماني «فرانز بواس»، الذي ربط في جهوده بين الأدب الشعبي والأسطورة، والفلسفة، والدين، مع الحياة اليومية للشعوب المختلفة. ويعتبر مالينوفسكي أن الأسطورة، تلعب دوراً كبيراً على الصعيد الفني، حيث يقول: «.. من هذا كله أريد أن أثبت أن نشأة الأسطورة تكون بدافع حضاري، ولكن ليس معنى هذا أن نتغاضى عن الجانب الفني فيها. إن الأسطورة تنطوي في

---

(1) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1981، ص 234، 237

داخلها على بذور لملحمة المستقبل، وعلى بذور القصة والمسرحية. وقد استخدم رجال الفن الأسطورة أروع استخدام»[1].

ثم نشأت عن ذلك المدرسة البنائية، ومؤسسها «ليفي ستراوس»، الذي انتقد الاتجاه التطوري، موضحاً أن أصحابه يعتقدون أن الحضارة الغربية، هي الأرقى في التطور الإنساني، نسبة إلى الجماعة البدائية التي كانت بمثابة مراحل سابقة للتطور. ويرى أن العقل البشري، هو واحد عند البدائي وعند الحضري، لأنه يستخدم نفس العمليات العقلية. ويختلف ستراوس في طريقة تعامله مع الأسطورة، فهو بعكس من تقدمه من الأنثروبولوجيين، لا يعبأ بالعثور على الأسطورة الأصلية، بل أنه يعامل كل الروايات على قدم المساواة. كما استأنف ستراوس دراساته في الأساطير، مستعينا بالمتشابهات «الأنثروبولوجية» ونتائج التحليل النفسي، فظهر في كتابه بوضوح إيمانه بفكرة وجود أساس شعوري عميق في الإنسان، إلى جانب شعوره الواعي[2].

لقد تحول البحث مع ليفي ستراوس في الأنثروبولوجية، نتيجة تأثره بالثورة المعرفية في علم اللغة، إلى الاهتمام بالدال بوصوفه ظاهراً مادياً على حساب المدلول ذو الطبيعة المتعددة. وقال ستلراوس أن المجتمعات الإنسانية مكونة على شكل نماذج أو بنيات، وإمكانية تفسيرها في كليتها، لا يتم إلا على أساس نظرية في التواصل، ذات منطلق معرفي وليس إثني. وكل مجتمع في نظر ستراوس نموذج له نسقه ومنظومته الفكرية والثقافية، التي تتكفل دوما بإعادة ترتيب علاقته مع تاريخه، عن طريق الفعل العقلي المولد لتلك الأنساق الثقافية. أطلق ستراوس على هذا الفعل مفهوم الفعالية الرمزية، التي تحول الأفعال الثقافية إلى تمرد على الفوضى، وحركة مقاومة اللامعنى[3].

توجد هناك علاقة تكامل بين تفكير ليفي ستراوس والشعوب التي تروي الأساطير. كما تعود طريقة تفكيره في الأساطير والرموز إلى تأثره بالأبحاث

(1) أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص 74

(2) كلود ليفي شتراوس: مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت 1983، ص 61

(3) محمد بن أحمودة: الأنثروبولوجية البنيوية، أو حق الاختلاف من خلال أبحاث ستراوس، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، تونس ـ 1987، ص 37

اللسانية لـ «رومان جاكبسون»، الذي تعلم منه كيف أن التفسير يجب أن يذهب إلى اكتشاف الثابت خلف التنوع، والتشابه الكبير بين التحليل اللغوي وتحليل الأساطير، حيث بين ستراوس هذه العلاقة في تقديمه كتاب رومان جاكبسون (محاضرات في الصوت والمعنى)[1].

وحين يتكلم علماء الأنثروبولوجيا والمفكرون البنائيون، عن الواقع والأسطورة في الأدب، فإنهم لا يقصدون التمييز بين الوقائع التاريخية المحددة والأحداث الخيالية المفردة رغم أهمية ذلك، وإنما هم يقصدون في المحل الأول معرفة الخصائص والمميزات العامة، لمختلف المكونات التي تدخل في بناء العمل الأدبي. بل الأكثر من ذلك أنهم قلما يهتمون بالتركيز على عمل أدبي واحد معين. ذلك أن عميد البنائيين الفرنسيين ستراوس، يرى أن الثقافة الإنسانية يمكن التمييز فيها، بين عدد من الوحدات الكلية أو الثقافات المختلفة، لأنه يهتم بمشكلات المقارنة عبر الثقافات المختلفة. فالمنهج البنائي له في نظره قدرة عجيبة على إضاءة الطريق أمام الباحث، لأنه يكشف له عن وجود أبنية ذات نمط موحد في المنتجات الثقافية، التي تبدعها الثقافات المتباينة[2].

وعلى الرغم من أن أهداف ستراوس ودراساته، قد أسهمت إسهاما فعلاً في في تأسيس منهج في النقد الأدبي، وهو المنهج البنيوي، غير أن التقنيات التي استخدمها، هي تقنيات المنهج الأسطوري: التماثلات الأسطورية واللاشعور الجمعي، والبناء القبلي، مع محاولة الوصول إلى نوع من الجدولة الرياضية، أو المصفوفة الجبرية، التي تعبر عن كل التحولات والتجمعات الممكنة، في الذهن البشري اللاشعوري. وتحولت الأسطورة في ضوء منهجه البنيوي، كما لو كانت مجرد ظاهرة تشبه غيرها من الظواهر الطبيعية، وتقبل بالتالي دراستها دراسة علمية موضوعية، بعيداً عن مضمونها أو محتواها الاعتقادي[3].

ومن النظريات التي حاولت تفسير الأسطورة، تلك التي جاء بها «ماكس

(1) رومان جاكبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، تقديم كلود ليفي ستراوس، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ـ 1994، ص 24

(2) أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2002، ص 20

(3) مجدي الجزيري: البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2002، ص 143

مولر»، رابطا بين الأسطورة واللغة. وقد ذكر أن الفيلولوجيا زودتنا بمجهر حقيقي، يمكننا بواسطته الكشف عن حالة الفكر واللغة والدين والحضارة. وقد ذهب مولر والنقاد المنتمين إلى مدرسة الأساطير المقارنة، إلى أن الأسطورة على الرغم من كونها مظهراً من مظاهر اللغة، إلا أنه يمثل الجانب السلبي منها وليس الإيجابي. صحيح أن اللغة تمتاز بالعقل والمنطق، ولكن يمكن اعتبارها مصدراً للأوهام والأباطيل في الوقت نفسه، والسبب أن في اللغة كلمات عامة، تمتاز بالغموض والإبهام باستمرار[1].

ومن أبرز من بحثوا في الأسطورة الفيلسوف والناقد الألماني «أرنست كاسيرر»، فهو يرى أن اللغة والدين والفن، ليست سوى أجزاء من عالم الإنسان الرمزي، وهي الخيوط المتنوعة لنسيج شبكة الإنسان الرمزية. من هنا كان علينا أن نحد الإنسان بأنه حيوان ذو رموز، بدلاً من حيوان ناطق أو عاقل، لأن الطاقة الرمزية هي التي تميز الإنسان وتمهد له طريق الحضارة[2].

إن الأسطورة عند كاسيرر شكل حياة، يتسم بوحدة الوجود ووحدة المشاعر، ففي عالم الفعل السحري الميثيولوجي، لا توجد حدود فاصلة بين المادي والروحي، أو بين الطبيعي والذاتي، حيث يحدث التبادل المستمر بين عالم الروح وعالم المادة. فالعلاقة بين الأسطورة والفن علاقة وثيقة للغاية، كما أن العلاقة بين الأسطورة واللغة. فالأسطورة في نظر كاسيرر لا تتكون من رموز مجردة، كالتي نجدها في العلم، بل أنها تتكون من صور مشخصة مباشرة، تشبه الصور التي نجدها في تعبير الإنسان البدائي، أو الطفل عن مشاعره وعواطفه[3].

وتتفق الأنسة «سوزان لانجر» مع أستاذها كاسيرر في كتابها «مفتاح جديد للفلسفة»، في اعتبار الأسطورة المرحلة البدائية للفكر الميتافيزيقي، والتجسيد الأول للأفكار العامة، وعلى الرغم من أن سوزان لانجر، تربط الشعر والفنون هامة بالفكر الأسطوري، فهي لا ترضى بالتسليم باعتبار الفن مرحلة عابرة في

---

(1) أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، مرجع سابق، ص 35، 36

(2) أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت 1961، ص 66، 69

(3) مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية 2002، ص 219

التاريخ العقبي للإنسان، بل إن الفن على النقيض من ذلك شكل رمزي جديد، قادر على البقاء جنباً إلى جنب مع الفلسفة، والعلم وأشكال الفكر الأسمى. ولا تقف سوزان عند القول بأن الفن رمز، بل إن لكل فن معنى لأو مدلولا يشكل صورة الإحساس وصورة الحياة نفسها، كما يحسها الفنان وكما يعرفها، ذلك هو المعنى الحيوي، مستخدمة لفظ «الحيوي» ليس كمصطلح مبهم، ولكن كوصف يحدد الصلة الوثيقة للمدلول بدينامية موضوع التجربة[1].

أما جيلبير دوران الذي تتلمذ على غاستون باشلار، وتأثر إلى حد كبير بدراسات يونغ وميرسيا إلياد، قبل أن يكون لنفسه طريقا مغايرا، يحاول فيه سبر أغوار الرموز والأساطير والحكايات الشعبية، التي تتمحور حولها أو من خلالها «كوكبات»، أو خلايا أو أنساق الصور الذهنية، التي ينتجها الخيال البشري خوفا أو أملا، هروباً أو إقداماً، قنوطاً أو رجاء. فالأسطورة في نظر دوران؛ منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكل كحكاية، تحت تأثير نسق ما. والأسطورة هي بداية تعقلن، لأنها تستخدم سياق الرواية، الذي تتحول فيه الرموز إلى كلمات والأنموذجات إلى أفكار، وهي توضيح لنسق أو لمجموعة من الأنساق. وكما أن النموذج يحفز الفكرة والرمز يلد الاسم، فإن الأسطورة تدعم عقيدة دينية أو مذهباً فلسفياً، أو حدثاً تاريخياً أو رواية ملحمية. كما نلاحظ أن التنظيم الحركي للأسطورة، يتناسب في أغلب الأحيان مع التنظيم السكوني، الذي سماه دوران بـ «كوكبة الصور»[2].

لقد قدم جيلبير دوران دراسة معاصرة هامة، لا يمكن تجاهلها في ميدان دراسة الأسطورة والمخيال والمخيلة، التي تعمل على تشكيل الإدراكات حسب القوانين الذهنية للتنمثل بطريقة مجازية. من هنا تكون الخطابة ومجازها، واللغة بشكل عام بالنسبة للأنثروبولوجيا المعاصرة، عاملا أساسيا في دراسة المخيال الديني السياسي، والمنظومة الرمزية للمجتمع. وكان من نتيجة الاهتمام بالأشكال

---

(1) سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، مجلة فصول، العدد 3، المجلد 3، أبريل 1981، ص 99، 103

(2) جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، انساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 39

الرمزية المختلفة، اللغوية وغير اللغوية، أن ظهر اتجاه قوي في الأنثروبولوجيا الرمزية، لدراسة الأشكال الرمزية المجازية من اللغة. ومن هذاا القبيل الرموز التلخيصية، والتي تتصف بالتكثيف والاختصار، والتي تكون موضع الاحترام والتقدير[1].

ويقترب جدا من الأسطورة الرمزية، تلك الأسطورة التي يضعها الباحثون تحت إطار الأسطورة التاريخية. في هذا اللون من الأساطير يرتفع الأبطال بحكم قدراتهم، أو بحكم أدواتهم إلى مصاف أصحاب القدرات الخارقة، فيأتون بالمعجزات ويحققون لأنفسهم، أو للرمز الذي يرمزون إليه الانتصار على القدر، أو على القوى المعوقة للإنسان. وبعض الأساطير تحمل الفعل لأبطالها عمق الرمز في الانتصار على ما يضايق الإنسان، ويحد من قدراته، بينما تحمل بعض الأساطير الأخرى تمجيداً لأعمال الإنسان القوي، متخيلة في منطقها ومكثفة إلى بؤرة، تتجمع حولها كل ملامح العظمة المترسبة في نفس الإنسان في بحثه عن الخلود[2].

تطور النقد الثقافي نحو الأسطوري الأنثروبولوجي (ميثو/نقد)

إن المنطلقات الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيراً كما هو واضح من الأنثروبولوجيا، غير أن ثمة ارتباطا قويا بين توجهات النقد الجديد أيضاً، خاصة في أعمال «فراي». فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني، اعتمدها النقاد الجدد في أميركا، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلانيين. وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد«فراي» يقترب من البنيوية شيئا فشيئا. بل من الممكن أن نعد أعمال «فراي» وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهاصاً للبنيوية، وتأكيداً لبعض الملامح، التي جاءت بها الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية. وقد اكتسب النقد الأسطوري أبعادا، نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد مثل الآنسة «مود ودكين» التي نشرت عام 1934 كتاب «أنماط نموذجية في الشعر»، وكذلك

(1) السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، منشأة المعارف، الإسكندرية 2002، ص 28

(2) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت 2002، ص 25

ولسون نايت، ثم «نورثروب فراي» الأكثر تأثيرا، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه، خاصة بعد صدور كتابه الشهير «تشريح النقد» عام 1957.

ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى، بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات أو شكل من أشكال القص، أو صورة أو رمز في الأدب والأساطير، ويعكس أنماطا أو أشكالا بدائية وعالمية، تجد استجابة لدى القارئ، ومن الأمثلة على ذلك أساطير الموت والبعث، في بعض الثقافات القديمة، كأسطورة «تموز» عند البابليين، و«أدونيس» لدى اليونانيين القدماء. ويتناول فراي في كتابه «تشريح النقد» أعمالاً أدبية يرى أنها تنتظم في إطار نماذج عليا، تأخذ شكل تكوينات أسطورية (حبكات وعناصر بنائية تنظيمية)، وتتماشى هذه النماذج والتكوينات مع الفصول الأربعة: ربيعا، وخريفا، وشتاء، وصيفا، وذلك ضمن التقابل الأشمل بين الأدب والأساطير في هذا التوجه النقدي.

و«نورثروب فراي» من النقاد الجدد الأميركيين، متخصص في النقد الأسطوري، درس في العديد من جامعات الولايات المتحدة الأميركية، وفي جامعة «تورنتو الكندية». يعد أكثر النقاد تأثيراً في منظومة النقد الأسطوري المقارن. أشاد كثيراً بمنهج إليوت الأسطوري. يرى في الأدب بنية رمزية ونظاما قائما بذاته، يحرص فراي كثيراً على علاقة الأدب بالأسطورة «إن مبادئ الأدب البنيوية، تقترب من علم الأساطير والديانة المقارنة، اقتراب الرسم من الهندسة» كما ينظر إلى كتاب فريزر «الغصن الذهبي»، الذي يزعم صاحبه أنه جزء من علم الأناسة-الأنثروبولوجيا - «غير أن تأثيره على النقد الأدبي، كان أكبر من تأثيره في حقله المزعوم».

يعد كتاب فراي من أجرأ المحاولات الطموحة، في إنشاء تصنيف جديد للأدب، يرتكز على مبادئ أسطورية، والذي نشره عام 1957، حيث يعالج أيضاً الأساطير الكلاسيكية، ويتعامل معها كقواعد للنماذج الأصلية الأدبية. إن الأدب من وجهة نظر فراي، هو أسطورة أزيحت من مكانها وأفضل طريقة لفهمه، هو إرجاعه إلى نصه الأسطوري الصحيح. لقيت بحوث فراي اهتماماً واسعا، الأمر الذي شجعه على مواصلة جهوده في هذا المنهج الأسطوري «وما عتمت أن وجدت نفسي واقعاً في شرك نواح من النقد، تتعلق بكلمات مثل الأسطورة، والرمز، والشعائر، والنموذج البدئي. كما أن الجهود التي بذلتها سابقا، لأيضاح

هذه الكلمات في عدة مقالات منشورة، لاقت من الاهتمام ما شجعني على المضي قدما في هذا النهج»[1].

لا يزال النقد الأسطوري يقر للعالم الكندي «نورثروب فراي» بكثير من الفضل على هذا المنهج، فبفضل أعماله ودراساته تبلور هذا المنهج. ويرى «فراي» أننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل الفهم الدقيق للقصة التي قرأناها، أو سمعناها، وبالتالي علينا أن نكشف ونتبين الموضوع محور القصة، ثم نحاول تركيب عناصرها وتجميعها، كما يؤكد على وجود نوعين من من الاستجابة للعمل الأدبي، خاصة عندما نكون أمام قصة: النوع الأول هو الاستجابة غير النقدية، أو ما قبل النقدية؛ لأننا لا نستطيع أن نبدأ بالنقد قبل المطالعة الكلية للكتاب، وبهذا نكون قد عرفنا ما يرمي إليه المؤلف. النوع الثاني هو الاستجابة إلى الموضوع، أي الاستجابة التي تأتي بعد انتهائنا من المطالعة، وفهمنا للموضوع وللمغزى، وبعد أن أصبح ننظر إلى العمل بوعي وفهم، نستطيع في هذا الحال أن بدأ بالنقد[2].

ويرى «فراي» أن النقد الأسطوري يستند أساسا إلى فكرة الانزياح، لأن الأدب بالنسبة له هو «أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية التي هي الأصل، وهي البنية وكل صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصورة مركزية مع بعض الانزياح، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى»[3].

هذا ويعتبر فراي من المنتمين إلى المدرسة النقدية البنائية، ولكن بنائيته تختلف عن البنائية الفرنسية، لأنه يترتب على المبادئ التي ينطلق منها فراي نتيجة خطيرة، تعارضها المدرسة البنائية الفرنسية بشدة، وهي أن الأبنية التي تشكلها الظواهر الأدبية، تبدو على نفس مستواها، أي أنها أبنية أو أشكال يمكن ملاحظتها مباشرة، وهذا على عكس ما انتهى إليه زعماء البنائية. إن المنطلقات

---

(1) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب تونس - 1991، ص: 5، 264

(2) نورثروب فراي: الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - 1980، ص 13، 14

(3) نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، سوريا 1987، ص 17

الأساسية للنقد الأسطوري، تقربه كثيراً كما هو واضح من الأنثروبولوجيا، غير أن ثمة ارتباطا قويا بين توجهات النقد الجديد أيضاً، خاصة في أعمال «فراي». فالقول باستقلال الأدب مقولة من مقولات التحليل الفني، اعتمدها النقاد الجدد في أميركا، وقال بها غيرهم من النقاد الشكلانيين. وبهذا يكون النقد الجديد في آخر رهاناته المستقبلية على يد«فراي» يقترب من البنيوية شيئا فشيئا. بل من الممكن أن نعد أعمال «فراي» وغيره من النقاد الجدد الأسطوريين إرهاصاً للبنيوية، وتأكيداً لبعض الملامح، التي جاءت بها الشكلانية الروسية في تناولها للنص الأدبي على مستوى الشكل والبنية.

اقتحم عدد من النقاد الجدد في أميركا موضوع «العلاقة بين الأسطورة والنقد»، الذي يقدم مفتاحاً جديداً للنقد الأدبي، ويطلق على هذه المجموعة من النقاد اسم «نقاد الأسطورة»، تأثروا أشد التأثر بالدراسات الأنثروبولوجيا، التي نمت في السنوات الخمس الأولى من هذا القرن، وكان أشد ما أثر فيهم، إعادة اكتشاف العلاقة بين الأسطورة والطقوس والشعر، تعد أشكالا من التعبير موجودة في بداية أية حضارة، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات، هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير، التي تنمو «الحالة الإنسانية» في ظلها وبتأثيرها. يقول إليوت: «إن الدراسات السيكولوجية والأنثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقا، لم يكن له عهد بها من قبل»[1].

أثر النقد الأسطوري في اتجاهات النقد المعاصر، كما أثر في الشعر الرمزي؛ فقد أسفرت الحركة الرمزية في الأدب عن اهتمام متزايد بالنماذج العليا للإنسان البدائي. وخاصة الأساطير التي يعبر بها من خلال نفسه، وقد ثبت أن هذه الأساطير ليست مجرد حكايات طفولية أو لامعقولة، وإنما تجسيد للحقيقة كما انطبعت في ذهن الإنسان البدائي، لتفسير الكون ومختلف القوى التي تحكمه، أننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها قديما وحديثا، إنها ما تزال إلى الآن منبعاً غزيرا، يستقي منه الأدباء والرسامون والمثالون، وغلبت قديما على الشعر الملحمي والمسرحيات المأساوية.

(1) إليوت: مهمة النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، ضمن كتاب مقالات في النقد، دار المعارف، مصر، ط 1 - 1982، ص 64

يقدم «النقد الجديد» وجهة نظر واسعة من خلال المقارنة، الأمر الذي يمكنه من أن يضفي فكرة النموذج والأسطورة. هذه الملاحظة النقدية إلى «المنهج الأسطوري»؛ وهو منهج مشتت وإشارات من نقد إليوت، ومحمول شعره، وحسبما قال «إن الشاعر أكثر بدائية، وأكثر تحضراً من معاصريه». ويمكن أن نعد ملاحظاته وتعليقاته النقدية، التي خص بها قصيدته المشهورة«الأرض الخراب»، وقصيدة «مارينا» ومسرحية «حفلة كوكتيل»، وتطبيقاته على رموز وصور تراجيديات شكسبير بمثابة منهج «نقدي أسطوري» مثمر. يضع لبناته الأولى شعرا، وكثيراً ما اختلطت الرؤية الشعرية بالفكرة النقدية.

وجد إليوت في المنهج الأسطوري طريقة للسيطرة والتنظيم، الذي يضفي شكلا وأهمية على ألبانوراما الهائلة، التي تمثل العبث واللاجدوى في الحضارة الغربية المعاصرة، ويستخدمه على نحو آخر أسلوب معالجة للتوازي ما بين ما هو حديث وما هو قديم؛ففي الواقع أن «الأرض الخراب» مبنية بشكل واضح على المتوازيات، يجري إسقاط التقاليد باطراد على الحداثة، و تحقق الاستفادة من أساطير «الغصن الذهبي» هذا التوازي، استخدم إليوت بدلاً من الأسلوب السردي الأسلوب الأسطوري في الأرض الخراب(1).

نجد عددا من النقاد الجدد الذين تأثروا بإليوت، يهتمون بالأسطورة والنواحي الرمزية في الصور، وقد شجعهم على ذلك الاهتمام صنيع بعض شعراء الحداثة، الذين يعمدون إلى استخدام الصور الرمزية والأسطورية. ولعل النقاد الأسطوريين الجدد، قد تأثروا أكثر بفكرة أن الإنسان البدائي، مازال كامنا في دواخلنا. يدين النقد الأسطوري في هذه الناحية بكثير إلى كشوفات فريزر، ومدرسةكمبرج الأنثروبولوجية «.. إن الدراسات السيكولوجية، والأنثروبولوجية، قد فتحت في النقد الحديث آفاقا لم يكن له عهد بها من قبل»(2).

تنبه إليوت إلى أهمية الأنثروبولوجية في النقد الأسطوري، وأنها مجال دراسي واسع يبحث في العلاقة بين الشعور الجمعي، وتصورات الجنس البشري

(1) إليوت: تعليقات إليوت على الأرض الخراب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - الشاعر والقصيدة - المؤسسة العربية –1980، ص 56

(2) إليوت: مهمة النقد ووظيفته، ص 63 ـ 64

البدائية، ويجمع بين الدرس الأنثروبولوجي والنقد الأسطوري، والناقد يتناول في هذا المجال بوجه خاص نماذج الصور البدائية، الناجمة من جملة الرواسب في النفس الإنسانية المنحدرة من الأسلاف البدائيين. يتناول إليوت الرمز الأسطوري، بمثابة تمثيل حدسي يقوم به الشاعر المبدع، ولتفسير رمز الأسطورة على ضوء ذلك المفهوم، يجعل الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة، في الحياة المعاصرة، وعلى وجه الخصوص الميثيولوجية اليونانية، فأسطورة «تيرسياس» بكل دلالاتها تجسد على الحضارة الغربية الحديثة، التي أصيبت بالعمى، وتتخبط في مدارك الانحطاط، فالرمز الأسطوري في رأيه يجد مناخاً ملائما داخل العلاقات البشرية الراهنة «رغم أن تريسياس، لا يعدو أن يكون مشاهدا، وليس شخصية بحال، إلا أنه أكثر الشخصيات أهمية في القصيدة، لأنه يوحد الآخرين جميعا، فكما أن التاجر الأعور، بائع الزبيب يذوب في الملاح الفينيقي، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تريسياس»(1).

ينصب نقد إليوت الأسطوري على رمزية اللغة، التي هنا لا تعني هنا رمزية بمعناها الساذج البسيط، فالناقد يبحث في ما وراء الرمزية المضمرة في اللغة، من أجل الوصول إلى الرمزية المنبثقة من دلالات الأسطورة، التي تتميز بالشمولية، فحال تيريسياس وواقعه، يشمل بقية الذوات الأسطورية: التاجر البائع، والملاح الفينيقي، ومجموع النساء، وهي مفرد بصيغة الجمع لمختلف الشرائح الاجتماعية. وتبدو قيمة هذه الأساطير، التي يوردها إليوت في شعره، تطبيقا لوجهة نظره في النقد الأسطوري، في الدلالة العامة التي تحملها داخل بنيتها العميقة، فهي تعكس العالم والعقل البشري، الذي هو نفسه جزء من هذا العالم.

أسرف إليوت في إيراد الأساطير الدينية المتلبسة بالمسيحية، ثم يعلق عليها بما أوحت له من دلالات أسطورية، شارحاً مفككا بنيتها الرمزية، فهو يورد على سبيل المثال أسطورة الفارس الباحث عن «الكأس المقدس»، التي احتفظ بها يوسف الارماني - أحد الحواريين - من العشاء الأخير، وحملها إلى حيث

---

(1) إليوت: تعليقات إليوت النقدية على الأرض الخراب، ص 60

صلب المسيح، فجمع بها ما دفق دم المصلوب، وقد طعنه الرمح في جنبه، وهو على الصليب. «الرجل المصلوب، يناسب غرضي في نقطتين: لأنه يرتبط في ذهني مع الإله المصلوب ولأنني أربط بينه وبين الشخص الملتفع، في رحلة الحواريين إلى عمواس في القسم الخامس. وفي الجزء الأول من القسم الخامس، ثمة ثلاثة موضوعات: الرحلة إلى عمواس، وبلوغ الكنيسة الخطرة، وخراب شرق أوروبا في الوقت الحاضر»[1].

يتصل هنا الرمز الأسطوري، المتعلق بالرجل المصلوب حسب إليوت بالإله القتيل في طقوس الخصب القديمة، كما يتصل بالمسيح المصلوب، الذي يكون موته حياة للعالم، وقيامته خصوبة للأرض الخراب، التي تشير في أبعادها الرمزية إلى صور الموت والعقم الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة، وهي صورة موت تؤدي إلى الحياة، كما يؤدي موت إله الخصب إلى الحياة، أو كما يؤدي صلب المسيح إلى قيامه وبعثه.

انطلاقا من هذا الفهم الأسطوري المقارني، تتضح بعض معالم النقد الأسطوري عند اليوت، التي يشدها خيط متين إلى بقية نظرياته النقدية، وعلى وجه الخصوص «نظرية الموروث والموهبة». منحت هذه النظرية، التي تتعلق بالموروث الأدبي والبدائي، نقد إليوت منحى جديداً، وترتب عنها مايعرف بالنقد الأسطوري. نظر إليوت إلى الأسطورة واعتبرها الرحم الذي يخرج منه الأدب كله. وأظهر الأسطورة وكأنها تعيش جنباً إلى جنب مع الأدب.

بهذا يمكن الأدب تمثيلا وتأويلا رمزيا للواقع، يجمع بين الحقيقي والخيالي والأسطوري. كما يمكن اعتبار تحول الأسطورة والشعيرة الدينية إلى الأسطورة الأدبية، كسيرورة مضيئة لعملية الانتقال من المقدس إلى المدنس، يضفي على بنائية الأسطورة دلالات جديدة.

وفي هذا السياق أشار «بيير برينيل» إلى منهج جديد، يعالج النصوص الأدبية، التي تتضمن الأساطير القديمة، يحمل اسم (الميتو/نقد)، ويعني بالتحولات التي تعلرفها الأساطير القديمة، من خلال التوظيفات المختلفة، التي تقوم بها النصوص الأدبية على مر الزمن. وقد لا حظ «غريماس»، في هذا الأفق

---

(1) إليوت: تعليقاته النقدية على الأرض الخراب، ص 57

المنهجي، أن توظيف الأسطورة في الأدب، هو إعادة تنشيط للمعنى، وذلك بإعادة إدماج لفعل التدليل في البنية الشكلية، مع الاختلاف الكبير، بالطبع أن الحكايات الأدبية تعبر عن أنظمة من القيم المفردة، بينما الأساطير فهي تعبر عن نظم القيم الجماعية[1].

وضمن هذا التصور المنهجي، يمكن تطبيق النقد الثقافي على النص الأدبي، ويمكن تصنيف هذه المنهجية بـ «الميثو/نقد». وقد برز هذا التوجه النقدي/الثقافي، ضمن تيار النقد الجديد، الذي تدعم بانبعاث الاهتمام بالأسطورة، والدراسات ما بعد البنيوية/الأنثروبولوجية. وكذا إعادة إدماج الفكر الأسطوري في باب الأفكار الجادة والجديدة، والتي تتمثل في الكشف على أن خلفية كل حكاية نواة أسطورية، أو على الأصح نموذج أسطوري.

---

(1) محمد داود: البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي، وقائع ملتقى، أي مستقبل للأنثروبولوجيا، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران ـ 1999، ص 98

الفصل السابع

النقد الثقافي وثقافة الصورة والمشهد

إن ربط الصورة بالوعي والثقافة؛ من مجالات الدراسات المعروفة في نظرية الصورة غير الأدبية، تشبه الأرض المجهولة، التي لم تستكشف بعد في نظرية الصورة الأدبية. ما أكثر العلوم وما أشد تنوع المناهج التي درست بها الصورة الأدبية، من حيث هي بنية لغوية ذات غايات جمالية، ولكن ما أندر الإسهامات التي وضعت الصورة الأدبية في منظور الثقافة والوعي والاتصال. ويسعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى تعظيم شأن الصورة. وهناك ميل عام إلى أن الصورة بوصفها خطاباً واتصالاً فنياً خاصاً، إذ لم تعبر عن ثقافة ما بطريقتها الخاصة، فسوف تصبح مادة جامدة. نعم للصورة سلطة في التواصل الجمالي والتداول جميعا، للصورة التأثير الجمالي التبليغي مع «الصور الفنية» ذات الدلالات المتعددة. وللصورة سلطة تغيير السلوك والمواقف فيما يسمى بـ «الصور الوظائفية» ذات الطبيعة البرجماتية. لماذا انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الجديدة؛ عبر أعمال تشكيلية وسينمائية، وفنون الأداء والمشهد المسرحي، عل حين أغلق النقد الأدبي عينيه عن تطوير منظورات ثقافية، تحرر الفن الشعري من سلطة اللغة؟

وعن الأجناس والنصوص تحديداً، نجد أن الأجناس في النقد الثقافي المعاصر، تشير إلى نوع من النص، مع الإشارة خاصة إلى نصوص الوسائط الجماهيرية، ولذلك يمكن الحديث مثلاً عن التلفزيون كوسيط مهيمن في وقتنا الحاضر، أما الأجناس فهي تذيع: الإعلانات، وبرامج الأخبار، وبرامج المغامرات وكوميديا المواقف، وبرامج الرياضة، وبرامج المقابلات، والبرامج الوثائقية، وبرامج الخيال العلمي، وقصص الجاسوسية. ويذيع التلفزيون عدداً كبيراً من الأفلام، التي يمكن إدراجها في عداد الأجناس الرئيسية أو الفرعية أيضاً، مثل: القصص البوليسية، وقصص الرعب، والكوميديا، وأفلام الغرب

الأميركي، وقصص المغامرات والمخاطرة. فهذه الأنواع والأجناس التي كان النقد الأدبي النخبوي ينفيها، تقدمت إلى صدارة اهتمامات النقد الثقافي، وغدت من المكونات الأساسية للمدونة النصية، التي تنشغل بها ويعمل فيها. وبهذا المعنى توسع مفهوم النص، ولم يعد المدلول القديم كافيا من منظور النقد الثقافي.

النقد الثقافي والصورة: فلاسفة ونقاد الصورة

يقدم المفكر «دافيد بروتون» في كتابه «أنثروبولوجيا الجسد والحداثة»، رؤية عميقة عن ارتباط الثقافة الغربية وتطورها بتطور حاسة الإبصار. انتقل الأمر إلى استكشاف العالم بقاراته وحضاراته وثقافاته، وإلى استكشاف إلى ما هو داخل الجسد بأحلامه انفعالاته وغرائزه، وما هو داخل الكون وخارجه. لقد تزادت الدراسات التشريحية والدراسات الجمالية، وتزايد الاهتمام بفنون العرض، وأسهمت سلسلة من الاكتشافات، كاكتشاف التيليسكوب، وبدأ الإنسان يمتد بصره لاكتشاف كواكب بعيدة، وعوالم منفصلة عن جسده[1].

تضع هذه الدراسة العالم الحديث ضمن منظور أنثروبولوجي واجتماعي، من خلال اتخاذ الجسد كسلك ناقل، إنها في مرآة مجتمع معين كمجتمعنا. عن الجسد موضوع ملائم بشكل خاص للتحليل الأنثروبولوجي، لأنه ينتمي حتما إلى الأرومة التي تحدد هوية الإنسان، فبدون الجسد الذي يعطيه وجها، لن يكون الإنسان على ما هو عليه، وستكون حياته اختزالا مستمراً للعالم في جسده، عبر الرمز الذي يجسده. إن وجود الإنسان وجود جسدي، والمعالجة الثقافية التي يعد موضوعاً لها، والصور التي تتكلم عن عمقه المخبأ، والقيم التي تميزه تحدثنا أيضاً عن الشخص، وعن المتغيرات التي يمر بها تعريفه وأنماط وجوده، من بنية اجتماعية لأخرى، وبما أن الجسد يوجد في قلب العمل الفردي والجماعي، وفي قلب الرمزية الاجتماعية، فإنه محللا له أهمية كبيرة في فهم أفضل للحاضر.[2]

وليس هناك من شيء أكثر غموضا بدون شك، في نظر الإنسان من عمق

(1) دافيد بروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ـ 1997، ص 5

(2) دافيد بروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ص 6

جسده الخاص، وقد جهد كل مجتمع بأسلوبه الخاص، لإعطاء جواب خاص على هذا اللغز الأول، الذي ينغرس الإنسان فيه. لقد انطلق مخيال جديد في السنوات الأخيرة، فالإنسان المعاصر اكتشف في نفسه جسدا، اجتذب خطابات وممارسات هالة في وسائل الإعلام. إن الثقائية المعاصرة تعارض بين الإنسان وجسده، والمغامرات الحديصة للإنسان وقرينه، جعلت من الجسد نوعاً من «الأنا والآخر»[1].

ميز الفيلسوف الفرنسي «موريس ميرلوبونتي» نفسه في التقرير، الذي كتبه ردا على ترشيحه لعضوية الكولج دو فرانس، بين مرحلتين من مراحل نموه العقلي، في المرحلة الأولى سعى من أجل الاستعادى لعلم الإدراك، وفي المرحلة الثانية سعى إلى الكشف عن الاتصال بالآخرين. وأفاد من بحوث علم النفس في ألمانيا، وكذلك من فلسفة هوسرل وهيدجر الفينولوجية. يتحدث ميرلونتي عن أهمية النظر المشترك إلى اللوحات الفنية مع الآخرين، حيث تدخل انطباعاته عن اللوحات داخل الشخص الآخر، بحيث يكون مع الآخر ومع اللوحة ومع الأشياء في عالم واحد. هذه المبادلات التي تتحقق عند ميرلوبونتي بين الحضور والغياب، وبين الظهور والاختفاء وبين الوجود واللاوجود، وبين المرئي واللامرئي، هذه المبادلات قد أتاحت له أن يعرض مشكلات التصوير، فالأشياء في العالم بلونها وشكلها وأبعادتها، توقظ في جسم المصور معادلاً داخليا، هو بمنزلة صيغة جسية لحضورها، هذه الصيغة الجسدية تثير بدورها مرئيا، هو ماهية جسدية، بحيث يمكن أن نقول عن لوحة المصور، إنها داخل الخارج وخارج الداخل[2].

إن التحرر من الأنانية وكذلك التعددية الخاصة في الوجود، هما تمنحان التصوير وجوده المميز الجدسر بالثناء، هكذا تنجز العين، كما أشار مرلوبنتي، عملها المعجز الخاص بفتح آفاق كل مادي أمام الروح، إن العين ترى العالم وترى ما ينقص العالم، لكي يكون لوحة، وما ينقص اللوحة كي تكون هي

---

(1) دافيد بروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ص 7

(2) موريس ميرلوبونتي: العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف الإسكندرية ـ 1989، ص 12، 13

نفسها، وترى على لوحة الألوان اللون الذي تنتظره اللوحة، وهي ترى اللوحة التي تعرض جميع هذه النواقص، حين تتم. لقد أشار ميرلوبونتي بعمق في شرحه لأفكاره إلى أعمال لبول سيزان، وهنري ماتيس، وبول كولي، وغيرهم[1].

فيما بين المفكرين الفرنسيين خلال الستينات والسبعينات من القرن العشرين، كان «ميشال فوكو»، هو أكثر المهتمين بموضوع النظرة المحدثة وفلسفة الإبصار. وكان جي ديبور، هو أهم من استكشف موضوع الرؤية للمشهد. وقد قدم هذان المفكران كثيراً من الحجج المناوئة لهيمنة العين، ولهذا الولع الخاص لدى بعض المفكرين بها، وأيضاً لتلك المبالغة أحيانا في صيغة المديح، لما سمي بنبل «المشهد البصري». لقد ظل الإبصار لديهما هو الحاسية المتميزة.

كان فوكو شديد الافتتان بالقضايا البصرية، وقليل الاهتمام بالمسائل السمعية. لقد كان مع «لاكان» من المهتمين، بما يمكن تسميته أركولوجيا الظل، بالشكل الذي يستدعي إلى الذهن مباشرة، ما سمي بجنون حاسة الإبصار، لدى اصحاب المدرسة الباروكية في الفن.

وقد كتب فوكو كتاباً عن الفنان التشكيلي المعروف رينيه ماجريت، وكان يعد كتاباً آخر عن الفنان مانيه، لولا أن المنية لم تسعفه لكي يكمل هذا الكتاب، فقد كان مولعاً بتاريخ التمثيلات البصرية، وكان مهتما إلى حد الهوس المستحوذ بالأشكال المؤسساتية للسلطة في المجتمعات الحديثة، وذلك من خلال حديثه عن هذه السلطة عبر مصطلحات مكانية، وأيضاً من خلال تأكيده التأثيرات المهمة السيئة لأهمال الحديث عن الجغرافيا في علاقتها بالتاريخ. وفي كتابه: «المراقبة والمعاقبة»، تحدث فوكو عن ثلاثة مفاهيم مفيدة هنا، هي سلطة المعرفة، السلطة/المعرفة، وسلطة الجسد، وأنظمة المراقبة والعقاب. وأشار إلى أن الطريقة التي بنيت من خلالها المجتمعات الحديثة، قد قامت عى أساس العلاقة الرئيسية بين سلطة المعرفة والمعرفة[2].

---

(1) موريس ميرلوبونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ـ 1978، ص 131، 132

(2) ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ترجمةمطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت ـ 1990، ص 196

إذا كان نقد فوكو لسطوة الهيمنة البصرية، يركز على الأثر الخاص بالأنظمة، وعمليات فرض المعيارية من خلال كون المرء موضوعاً للنظر ة المحدقة، فإن ما أكده «جي ديبور» وزملاؤه من أصحاب النزعة الموقفية، حيث سعوا جادين إلى توحيد الفن والحياة، ومن ثم صنعوا أو أسهموا في اندلاع صورة الطلاب والمثقفين في فرنسا سنة 1968. لكن الأمور تغيرت بعد ذلك كثيراً، فالمواقف الراديكالية في الشوارع، حلت محلها الأعمال الفنية في المتاحف، كما أن المفهوم المركزي لديهم حول المشهد، أو الاستعراض، قد بدأ يفقد قوته النقدية، حيث احتوته ما بعد الحداثة بداخلها كظاهرة حميدة. ومن ثم يمكن القول إن قوته الوصفية، لم تعد تناسب نهاية الدورة في نهاية القرن العشرين[1].

وإذا كانت الدوافع الخاصة بأصحاب النعزة الموقفية للتخلص من المجتم البرجوازي، فإن مشروعهم قد أسهم دون شك، في تقويض النظام البصري المهيمن. وتوجد جذور هذا المشروع في حركات كثيرة مبكرة، فقد حاول أصحابه كما يقول بعض النقاد، أن يمزجوا بين الماركسية والسوريالية، في حين أكد آخرون انتماءهم إلى الدادية، أكثر من انتمائهم إلى السريالية، وكانت مقارنة ديبور السريالية والدادية مقارنة مضيئة بين الاتجاهين الكبيرين المسيطرين على الفن في القرن العشرين، اتجاه يهتم بالفن لذاته، واتجاه يتجه نحو عالم الأشياء العادية، ويحولها إلى موضوعات فنية.

لقد استفاد الموقفيون من أفكار كمفكر اليسار الجديد في فرنسا: هنري لوفيفر، خاصة من تأكيده أهمية دراسة الحياة اليومية، والاستهلاك الجمايري، والبيئة المكانية في المدينة، بوصفها بؤرة الصراع الثوري، وكذلك ما قاله عن الاستهلاك، الذي يتحكم في المجتمعات البيروقراطية، والاغتراب الذي يصل إلى حده الأعلى في المدن الجديدة العقيم المجدبة، والتي تجفف كل منابع التلقائية والإبداع في الحياة اليومية العادية[2].

ظهر كتاب ديبور الموسوم بـ «مجتمع الاستعراض» أول سنة 1967، وهو

(1) جي ديبور: مجتمع الاستعراض، ترجمة أحمد حسان، شرقيات، القاهرة ـ 1998، ص 7

(2) جي ديبور: مجتمع الاستعراض، ص 14، 15

يبدأ باقتباس من فيورباخ، الذي يذهب إلى القول أن عصرنا، أن عصرنا يفضل الصورة على الشيء، النسخة عن الأصل، التمثيل على الواقع، المظهر على الوجود، وما هو مقدس بالنسبة إليه سوى الوهم، أما ما هو مدنس فهو الحقيقة. والاستعراض كذلك هو الخطاب المتمثل للنظام القائم عن نفسه، هو مونولوجه التقريظي. إنه الصورة الذاتية للسلطة، في حقبة إدارتها الشمولية لشروط الوجود، والاستعراض كذلك بالمعنى الضيق، هو وسائل الإعلام الجماهيرية، التي تجعل السطحي يبدو أشد بريقا، من السيارة إلى التلفزيون إلى الهاتف، فإن كل السلع المنتقاة من جانب نظام الاستعراض، هي أيضاً أسلحة للتدعيم الدائم لشروط عزلة الجماهير المستوحدة[1].

احتل «جان بودريار» موقعاً طليعياً في السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم «الحقيقة التكنولوجية»، وهو خطاب ما بعد الحداثة نشأ من خلال نقد الخطاب الإعلامي، الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون. وهكذا مع الحقيقة التكنولوجية تحول الخطاب الإعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة، مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي. كما يحتل «بودريار» الآن مركز المشهد الثقافي الفرنسي، وفي كثير من مجالات ما بعد الحداثة، يعد بوديار المناوئ والخصم الرئيس لتلك الأفكار المألوفة، أو الشائعة في الماركسية والتحليل النفسي، والفلسفة، والسيميوطيقا، والاقتصاد السياسي، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع وغيرها من الحقول المعرفية. وأهم الموضوعات التي تناولها بودريار: مجتمع الاستهلاك، صنمية الصورة، المحاكاة والصور المحاكية، غير ذات الأصل المحدد، فلسفة الإغواء.

ظهرت كتابات بودريار الأولى، في ذلك الوقت الذي جرى فيه الإدراك والتأكيد في سياقات حدة لأهمية الثقافة في إعادة إنتاج المجتمعات الرأسمالية، وفي توسعها أو امتدادها أيضاً. إن كتابات فلاسفة ونقادا ماركسيين ألمان أمثال إرنست بلوخ، وفالتر بنيامين، وبروتولد بريشت، وفلاسفة مدرسة فرانكفورت، وفلاسفة فرنسيين أمثال لوسيان لوفيفر، وورولان بارت، وسارتر وغيرهم عارضوا بشدة إهمال الماركسيين التقليديين النظرية الثقافية، بالمقابل اهتمامهم البالغ

(1) جي ديبور: مجتمع الاستعراض، ص 28

بالتاريخ والسياسة والاقتصاد. لأن الثقافة أضحت هي العنصر الحاسم في مجتمع الاستهلاك نفسه، ذلك أنه لم يسبق في تاريخ البشرية أن كان هناك مجتمع مشبع بالعلامات والرسائل مثل مجتمعن هذا، الذي نعيشه الآن. وبشكل عام كما يقول بودريار، فإن المناخ الثقافي الذي يتمثل في وسائل الإعلام الجماهيرية، والإعلان وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، له دور مباشر في الإنتاج والإدارة الثقافية، وكذلك في التشئة الاجتماعية، والتربية والتعليم، والتبادل الثقافي، والمتعة وفضاء وقت الفراغ أيضاً.

لقد كان الدور الخاص بالمناخ الثقافي في الحياة اليومية، هو بؤرة اهتمام بودريار في كتاباته المبكرة أو المتأخرة، وقد ركز في هذه الكتابات على الطريقة التي يتم بها توظيف الثقافة والإيديولوجيا، والعلامات من خلالها في الحياة اليومية للإنسان. لقد اهتم منذ كتاباته الأولى بالاستكشاف والدراسة لظواهر عدة، داخل الحياة الاجتماعية المعاصرة، وخاصة ما يتعلق فيها بوسائل الإعلام، أو الميديا أو الفن، والظواهر الجنسية والأزياء والتكنولوجيا، والتي أصبحت بدورها لأشكالا لإنتاج السلع والاستهلاك. وقد اهتم بودريار في كتابه الأول «نظام الأشياء» باستكشاف الجدل الخاص، الذي ينشأ بين الذات والموضوع في عالم الاستهلاك للسلع والخدمات.

يرى بودريار في هذا السياق أن الأثاث التقليدي كان يميل إلى أن يكون شخصي الطابع، تعبيراً ودالا على التاريخ العائلي، على الذوق والتراث. أما الأثاث الحديث، فهو على العكس من ذلك أكثر وظيفية، أكثر قابلية للتحريات، أكثر مرونة، مجرد من العمق والرمزية والأسلوب الشخصي، لقد أعدت الأشياء عن وظائفها التعبيرية، وجرى تنظيمها ي تركيبات وظيفية متنوعة: هكذا أصبحت المنضدة قابلة للاستخدام في تناول الطعام أو للكتابة، أو لوضع الكتب والمجلات عليها بشكل منظم، كما أصبحت الأريكة قابلة لأن تستخدم من أجل جلوس الضيوف، أو لتحويلها لمكان للنوم، أو غير ذلك. باختصار، لقد نظام الأشياء بالناس إلى تبني عالم جديد حديث، يمثل انتقالا من التنظيم المادي التقليدي للبيئة، إلى تنظيم آخر أكثر عقلانية وأكثر ثقافية. إنه مجتمع يقوم على أساس الاستهلاك والجودة والإعلان، مجتمع أنتج سلوكات وأخلاقيات جديدة، من بينها، بل وربما أهمها، أخلاقيات الاستمتاع

والإشباع.[1]

يتتبع «ريجيس دوبريه» المفكر الفرنسي في كتابه «حياة الصور وموتها»، تاريخ حاسة الإبصار في العالم عامة وفي الغرب خاصة، منذ عصور ما قبل الميلاد وحتى الآن، وهو يتتبع الشفرات اللامرئية للمرئي، والتي تحدد ف كل عصر حالة معينة للعالم، أي ثقافة معينة، إنه يتتبع ثقافة الصورة عبر العصور ويربطها بالأبعاد والمتغيرات الدينية والسياسية والتكنولوجية، إنه يتتبع الصورة التي هي الخيال والظل، والتي هي الحلم والشبح، وهي الأيقونة والعبدة، والتي هي اللوحة والتمثال والمتحف، والتي هي العين التي ترلى ولا نرى، والتي وجود الإنسان وحياته وأصنامه ومماته. هكذا يتسم دوبريه بالقدرة الكبيرة على تجميع المعلومات وحشدها ومناقشتها[2].

يعرض دوبريه لتطور الصورة عبر التاريخ، فيرى أن ن الصورة يؤكد الانتقال من مرحلة السحر إلى المرحلة الدينية، وينبعث من خلال الأيقونات البيزنطية، وهو نظراً إلى ما يحمله من رسالة دينية، يخضع لمبدأ السمو ويعبر عن التقوى، والفن ينقلنا من اللاهوت إلى التاريخي، من الإلهي إلى الإنساني، إذ صبح الإنسان مركزا ل بدلاً من الدين، ومن ثم لم يعد الفن أداة للعبادة أو التقرب من الألوهية، وإنما أصبح تعبيراً عن الذاتية والعبقرية البشرية. أما المرئيات فتنقلنا من عالم الأفراد إلى محيطهم، ومن الكينونة إلى البيئة، كما تهيمن عليها وسائل الإعلام والدعاية والتكنوقراطية. أضف إلى ذلك أن كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث، تعبر عن طرائق محددة من التوقع، فالصورة الدينية تعبر عن الحاجة إلى الشفاعة، وتتميز بطابعها المأساوي والتأليهي، كم تنزع إلى تمثيل الأبدية والخلود، أما الفن فيصور الوهم، ويتميز بطابعه البطولي والتقويمي، وتعبر المرئيات عن الرغبة في التجريب، وتتميز بطابعها الوسائطي الإعلامي، وتميل إلى تفجير الحدث وجذب الاهتام والإثارة[3].

---

(1) بروكر الآن: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجمع الثقافي، أبو ظبي ـ 1995، ص 30

(2) ريجيس دوبريه: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ 2002، ص 40

(3) ريجيس دوبريه: حياة الصورة وموتها، ص 86

عندما يتحدث ريجيس دوبريه، عن غواية وسائط الاتصال، ووظائف التمويه والتكثيف والقلب، التي تنطوي عليها التمثيلات في دولة الصور الحديثة. والقصد أن الهدف التواصلي، لاسيما في حقل الجماليات يبقى المجال المثالي لتحقيق رغائب الغواية، ومن ثم تضحى الوسائط، ومنها اللغة، سياقات لتركيب الحجب والأقنعة، فبقدر اقتران الفتنة بالتجلي تكتنز بالمداراة، أو ليس الحجاب في العمق حفظا للفتنة ورقابة منها في آن معا؟. وقد عرف دوبريه المختص في مبحث الصورة والوسائط، أن الأداء الصوري يشكل في أرقى تجلياته، وأكثرها حبكا «ابتذالا ملغزا»، وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لا أخلاقية «الغواية»، واستراتيجيتها المبتذلة في التوتير والإبهام، كما يختزل دلالة الوسائط البلاغية، ومنها اللغة، في تكثيف سحر اللعب، وتمرير إرادة القوة، ومن ثم فلا مكن وقف الجدل المتنامي، بين الصور ومختاف أشكال الفتنة، التي تنشأ من التقاطب المركب، بين عوالم البلاغة والسلطة، سواء على مستوى نظرية القول، التي تقرن البلاغة بسلطة الإبهام، أو حتى في النظر السياسي، الذي يماهي بين سلطة المؤسسة، وسلطة الخطاب البليغ المتماسك الشديد التأثير.

إن دوبريه يتسم بالثراء والخصوبة في معلوماته ومناقشاته، لكن رؤيته لا تتسم بذلك العمق الذي تتسم به أفكار ديبور أو فوكو أو بودريار، فصاحب «حياة الصورة وموتها» أقل عمقا ونفادا من صاحب «ثقافة الاستعراض»، أو صاحب إمبراطورية النظرة المحدقة، وصاحب «عصر الإغواء»، لكن ما قدمه دوبريه هو كنز من المعلومات دون شك، لا ستغنى عنه أي مهتم بثقافة الصورة.

ترى الناقدة «ميكي بال» أن كل عمل فني يحمل قصة ما، وقد توجه الصورة هذه القصة في اتجاه معين، لكن بعض التفاصيل قد تهرب من الشبكة التفسيرية له أيضاً. وقد تكون هذه التفاصيل مهمة بالنسبة إلى بعض المشاهدين، ومن ثم قد تمثل الأساس في تفسير آخر مغاير للعمل الفني. إن التركيز على التفاصيل، خاصة التفاصيل الهامشية أو المهمشة، هو عملية أساسية في أسلوب «بال» التفسيري. إن كتابتها تذهب بعيداً أو على نحو مختلف، ن الهدف الذي يسعى وراءه معظم المؤرخين للفن، أي ما هو مركزي وأساسي أو بارز في العمل الفني. أما أهمية ما قامت به «بال»، فيتمثل في أنها أقامت في فضاء التفاصيل والهامش، لا في مملكة المركز، لقد ذهبت إلى الموضع الذي يمكن

أن يوجد به الشيطان «إن الشيطان يكمن في التفاصيل»، أي التفاصيل التي لا تتفق أو تتناسب مع لنمط السائد في اللوحة، قد يسهم في الملاحظة أو الرؤية العميقة للوحات، أو يتفق اتجاهها هذا مع الاتجاه النسوي الجديد في النقد والثقافة، والذي يحاول أتباعه إعادة الاعتبار للهامش والمهمل للمرأة تحديداً. إن التفاصيل الهامشية قد تكون هي المركز الجوهري للوحة، وقد تكون قراءة التفاصيل هي «الآخر»، المهم في رأي بال(1).

تتمثل أصالة «ميكي بال»، بوصفها مؤرخة وناقدة للثقافة البصرية، في أنها نظرت إلى الفن البصري، بوصفه نوعاً من السرد، وفي ضوء ذلك قدمت كثيراً من النتائج، المترتبة على افتراضها الأساسي هذا، فقالت أولا إن كل أشكال السرد، تشتمل على جانب معين يتم حكي أو سرد أو الإخبار، والأحداث الأساسية في القصة من خلاله أو حوله، فليس هناك من سرد، لا يتضمن القيام بعمليات اختبارات وحذف خاصة، عمليات تاكيد وإبراز الاستثناء وإبعاد أيضاً. وبدءا من الأشكال البسيطة، من السرد حتى الأشكال المركبة منه، يتم تشكل السرد من خلال ما أسمته تحديد البؤرة، أي التركيز على القصة من خلال عوامل فاعلة نوعية، أو وجهات خاصة من النظر(2).

في مقالها عن «الرؤية البصرية في الرواية: بروست والتصوير الفوتوغرافي»، تتحدث بال قائلة: إن نص بروست ينتج شيئا أشبه بالتاثيرات الخاصة باللوحة أو التابلوه، شيئا يقع بين التصوير الفوتوغرافي للصور الثابتة، والتصوير الفوتوغرافي للحركة، ففي بعض الأحيان، ينفل هذا اللأثر فكرة النفي أو الاستبعاد الاجتماعي. فمثلاً عندما يصف السارد «عشاء» في مكان ما، هنا يقوم الوصف البصري بتجميد الأفعال في المشهد، أي يجعلها كما لو كانت موجودة داخل إطار وبعيدة، كما لو كان السارد لم يعد قادراً على وضع نفسه كشخص، داخل القاعة التي يقام فيها العشاء. إنه يرصده من الخارج من بعيد، أما في أوقات أخرى، فإن الأثر الفوتوغرافي يعبر عن وجود مسافة لا يمكن عبورها، كما في

(1) - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت - 2005،، 182

(2) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، ص 185

حالة الوصف لموت جدة السارد، تلك التي كانت لها بعض الصور الفوتوغرافية، التي التقطت خلال مرضها الأخير، كما لو كان السارد يريد الاحتفاظ بأشياء دالة عليها ومشابهة لها. في مثل هاتة الحالة تمثل الصور الفوتوغرافية حالة من الجذب، بين شعورين قويين لا يمكن التوفيق بينهما: الشعور بالغربة والغرابة والاغتراب من ناحية، ومراقبته لموت الجدة، وكذلك الحب لها، ولذلك فإنه أغرق صورها الفوتوغرافية بمشاعر الجدة واللوعة والفقد[1].

ويأتي التعبير الكامل عن الأثر الفوتوغرافي، عندما يتعامل النص مع الرغبة الخاصة للسارد، وهي رغبة جنسية مثلية موجودة في عالم السارد الضيق، لكن لا يمكن الإعلان عنها أو كشفها. وتشير بال إلى أن الأثر الخاص بالحركة المتقطعة للسرد هنا، كما لو كان هناك نشاط، يصور فوتوغرافيا عددا كبيراً من المرات بتتابع سريع. كما أنه يصبح أمراً واضحاً أو معلنا على نحو كثيف في لحظات معينة، خاصة تلك التي يكون فيها السارد في مواجهة مشاعره الجنسية الخاصة.

وقد قارنت بال هذا التعدد في المشاهد الخاصة، بحركات جسم أحد الأشخاص خلال فترة وجيزة، والتي وصفها بروست، وفيما يشبه الإعجاب بالصور الفوتوغرافية المتتابعة، التي صورها موبردج وماري، حيث تحلل الحركة إلى سلسلة من الأطر، أو اللقطات المستقلة المتجاورة، كما أنها ربطته بعمليات التحريم والمنع، التي كانت تصاحب الإحساس المثلي في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا. تقول «بال» إذن أنها تستخدم مفهوم تحديد البؤرة، الذي توجد جذوره في التصوير الفوتوغرافي والسينما، للإشارة إلى العلاقة بين العناصر المعروضة في النص الأدبي أو التشكيلي، أي التي تدرك وبين الرؤيةالبصرية التي ترى، من خلالها هذه العناصر أو يجري عرضها. وهي تقول إن أقرب المصطلحات أو المفاهيم في نظرية السرد المعاصرة، إلى مصطلح تحديد البؤرة، وهو مصطلح وجهة النظر أو منظور السارد[2].

إن تحديد البؤرة، قد يكون مفهوما مهما في التحليل النقدي للأعمال

---

(1) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، ص:187

(2) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، ص 188

الإبداعية الأدبية والتشكيلية والسينمائية، وتكمن أهمية ما قدمته بال، في أنها حاولت أن تستكشف تلك العلاقات الحميمية بين الأنواع الأدبية السردية، القصة، والرواية خاصة، وفنون التصوير، النحت، والرسم خاصة. وقد كانت مفاهيم السرد ووجهة النظر وتحديد البؤرة، هي المفاهيم الأساسية لديها. إن ما قدمته من مصطلحات يكون مفيداً في تحليل بعض العمال الأدبية أيضاً، حيث يمكن أن نهتم في مجال التحليل بأسئلة من الذي ينظر؟ وإلى من؟ وما الهدف من نظرته؟ وهل هو موضوع لنظرة أو نظرات من آخر أيضاً.

يقول «ميتشل» إن دراسة حول الإيقونولوجيا أو علم الأيقونة، هي دراسة حول اللوغوس، الكلمات، الأفكار، الخطاب، أو العلم الخاص بدراسة الأيقونات، والصور، واللوحات. وهكذا فإن دراسته تتعلق بـ «بلاغة الصورة» بمعنين اثنين هما: أنها دراسة لما يمكن قوله حول الصور، أي ذلك التراث الكبير الذي يتعلق بالكتابة حول الفن، ومن ثم فهو معني بالوصف والتفسير للفنون البصرية، وثانياً انها دراسة تدور حول ما تقوله الصور، أي الطريقة التي تبدو الصور من خلالها وكأنها تتحدث عن نفسها، من خلال الإقناع وحكي القصص والوصف. ويقول ميتشل كذلك إنه يستخدم مصطلح الأيكونولوجيا للربط بين دراسته الخاصة هذه، وبين تراث نظري وتاريخي طويل، من التأمل حول فكرة التفكير بالصور، تاريخ يمتد في رأيه منذ عصر النهضة، على يد سيزارريبا، وبلغ أوجه على يد بانوفسكي خلال القرن العشرين.

وقد بدأت الدراسة النقدية للأيكونولوجيا ـ كما قال ميتشل ـ مع ظهور تصور متبلور فحواه ان الكائنات البشرية، موجودة في الصور والمماثلات الخاصة بصناعها، وقد ازدهرت هذه العلاقة في العلم الحديث، من خلال عمليات صناعة الصور، كما تمثلت في التصوير الفوتوغرافي والبرباجدا أو الدعاية. لقد اهتم ميتشل بالعلاقات والطرائق، التي تربط من خلالها الصور، الفوتوغرافية والتماثيل والأعمال التشكيلية، بأفكار عامة او كبرى، مثل الصور العقلية والصور اللفظية أو الأدبية، وكذلك مفهوم الإنسان كصورة أو كصانع للصور. وإذا كان بانوفسكي قد فصل بين الأيكونولوجيا (علم الأيقونة) والأيكنوغرافية (الوصف والتصوير)، من خلال التمييز بين التفسير الخاص، بالأفق الرمزي الكلي لصورة

معينة، أو التصنيف لموتيفات رمزية خاصة، فإن هدف ميتشل كان التعميم بالدرجة الأولى للطموح التفسيري للأيكونولوجيا، من خلال الاهتمام بفكرة الصورة في ذاتها[1].

إن التفكير بالصورة هو في رأي ميتشل، نوع من الإبدال الذي يربط بين نظريات الفن التشكيلي، واللغة والعقل والمفاهيم والتصورات الخاصة بالقيمة الاجتماعية والثقافية والسياسية. هكذا حاول ميتشل أن يربط بين نقد فيتجنشتين لنظرية الصورة الخاصة بالمعنى، والنظريات الحديثة حول الشعر والصور العقلية، وكذلك نقد نلسون جودمان للإيقونة في علاقة بعلم الدلالات، حديث جومبريتش حول طبيعة الصور العقلية، ومحاولة ليسنج تحديد العوامل المميزة بين الشعر والتصوير، وجماليات بيرك حول الجليل والجميل، واستخدام ماركس لمفهوم الغرفة المظلمة والصور الضمنية، فيما يتعلق بالآلهة أوالأصنام السيكولوجية، والمادية للرأسمالية والعلاقات بين بلاغة خطاب تحطيم الصور، والتماثيل التي سادت النقد الأوروبي، وكذلك الجدل حول دور الصور العقلية في علم النفس الحديث، العلاقة بين نظرية السيميوطيقا أو علم العلامات الحديث، وبين قوانين هيوم حول الترابط أو التداعي، والمعارك التي دارت حول الفروق بين الجنسين، وبين الشعوب وبين الديانات منذ عصر التنوير[2].

علم الأيقونات في رأي ميتشل، هو أسبه بعلم نفس اجتماعي للصور أو الأيقونات، دراسة للخوف من الصور والعشق للصور أيضاً، أي الصراع بين محطمي الصور والمتعبدين لها. يقول ميتشل إن ظاهرة الصور والتفكير بالصور ظاهرة عامة، فهي تشتمل على مفاهيم وأفكار ومكونات عدة، منها الصور واللوحات والتماثيل والخداعات الإدراكية، والخرائط والرسوم التوضيحية والأحلام والهلاوس، والمشاهد والصور المنعكسة، والقصائد والذكريات وحتى الأفكار الموجودة على هيئة صور، ويجعل هذا التعدد الخاص بهذه القاعة من محاولة الوصول إلى فهم موحد واحد منظم، لهذه الظواهر على الرغم من

(1) ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ـ 2002، ص 12

(2) ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص 20

التنوع، تشمل على شيء مشترك بينهما، مما يجعل من الممكن التفكير فيها، بوصفها عائلة هاجرت عبر الزمان والمكان، وخضعت لتطورات عميقة، تصل إلى التطفرات خلال عمليات تشكلها وتطورها[1].

للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم، وتعمل نظرية ميتشل على كشف المرئي في المنطوق المكتوب، مما يفصح عن دلالاته المتغيرة، وإن كان في ذلك تحرير لنا من محدودية اللغة المنطوقة/المكتوبة، ذات التفسير الأحادي للمعنى، فهو من جانب آخر يثير فينا القلق إزاء تهاوي المفاهيم الراسخة، ويستدعي الأمر إيجاد منظور جديد لقراءة النص المرئي والمنطوق/المكتوب، بوصفهما يتلازمان معاً ليكونا ما أسماه ميتشل نص الصورة، حيث استحالة فصل الكلمة عن الصورة، واستحالة فهم الصورة دون استعانة بالكلمة، وهكذا يحسن قراءة الأدب بوصفه تمثيلا ثقافيا، والثقافة كنتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين قراء نصوص متنوعة[2].

يرى «فالتر بنيامين» إن التغيرات التكنولوجية، التي نمت أساسا في ظل الأنظمة الرأسمالية، كان لها الأثر الكبير في معنى الفن، فمثلاً تصادف اختراع التصوير الفوتوغرافي، مع تنامي الأفكار الخاصة حول ضرورة الأصالة في الفن، وبشكل مبدئي كان العمل الفني دائما قابلا للاستنساخ، فقد جرت محاكاة أعمال الفنانين الكبار من قبل أناس آخرين لأغراض الربح، أو حتى من جانب هؤلاء الفنانين أنفسهم، من أجل نشر أعمالهم أو توزيعها، أما النسخ الآلي للعمل الفني فقد مثل شيئا جديداً. وقد هذه التطورات إلى جعل الموقف، الذي تنبأ به بول فاليري أمراً ممكنا، حين قال إنه مثلما يتم جلب الماء والغاز والكهرباء إلى بيوتنا من مسافات بعيدة للوفاء باحتياجاتنا بأقل جهد ممكن من جانبنا، فكذلك سيكون ممكنا تزويدنا بالصور البصرية، أو السمعية التي ستظهر وتختفي بواسطة حركة بسيطة من اليد، ربما من خلال إشارة أو علامة عابرة[3].

---

(1) ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص 44، 45

(2) ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص 15

(3) أرثرايزا برجر: النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ـ 2003، ص 10، 12

سيميوطيقا السينما /بلاغة الصورة/سيميولوجيا المسرح

اختلف الباحثون في تعيين أقرب الفنون إلى الأدب. يرى بعضهم أن الرسم هو أقرب الفنون إلى الأدب، من حيث طريقة المحاكاة وتصور الأشياء. ويرى بعضهم أن الموسيقى هي أقرب الفنون إلى الأدب، ويشيرون إلى حاجة الشعر إلى الفنون التي اختصت بالصورة المادية التجسيمية كالعمارة والنحت. غير أن المقارنة بين الشعر والسينما من حيث الخصائص العامة المشتركة، تجعلنا نؤكد أن اللقطة السينمائية، قد تعتمد على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والتشبيه، يمكن مثلاً تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التي تريدها من المشاهد.

تشترك أجناس الخطاب الأدبي جميعاً في مبدأ التصويرية، وهي تشترك جميعاً مع الفن والموسقى، في أنها أعلى أشكال الثقافة، وفي أنها جميعاً نتاج قدراتنا البشرية، وفي أنها في الوقت نفسه نفد لمجتمعنا الحالي، وإن كان عمل هذه الوظيفة النقدية، كما يلاحظ إيان كريب، يتغير من حقبة لأخرى. تشترك أجناس الخطاب الأدبي في مبدأ التصويرية، شاهد إثبات على أهمية الصورة والكلمة معا: مفردتين أو مجموعتين. ولا وجه في رأينا للفصل بين جمالية الصورة وإبلاغيتها، بل لا وجه لتقديم الجمالية على الإبلاغية، على نحو ما يزعم بعض الدارسين. تشترك أجناس الخطاب الأدبي جميعاً في مبدأ التصويرية، ولكنها تختلف فيما بينها في استعمال الصورة كما وكيفا. أما الكيف، فإن أهم ما ينبغي ملاحظته مثلاً استعمال الصور الكلية بخاصة، في شتى أجناس الخطاب الأدبي المعاصرة، سواء في لك الخطاب الروائي أم المسرحي أم الشعري أم المقال الوصفي. كما أنشأت دراسة العلاقة بين اللغة والثقافة فرعاً جديداً، تتنامى فيه الإسهامات يوما يوم بعد، وهو ما يسمى بـ «إثنو غرافيا الاتصال». إذ بدراسة العلاقة بين الصورة والثقافة تبدو حتى الآن أرضا جديدة، لم تحدد حدودها ولم تعلم معالمها بعد(1).

ما زالت دراسات الصورة من المنظورات الثقافية عل مستوى المضمون

(1) جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، عمان ـ 1992، ص 27

والشكل بعيدة بعدا بالغا عن تطور نظرية ما. هذا الحال تدعونا إلى التساؤل عن العلاقة بين الصورة والثقافة من ناحية، وإلى التساؤل عن صفة الثقافة التي تختص الصورة بإنتاجها، أو التعبير عنها من ناحية أخرى. وفضلا عن اهتمامات البلاغة التقليدية بالصورة، ى سيما الصورة الجزئية المجازية، قدمت آراء ومنظورات عامة تساعد في التفسير الثقافي للصورة، ومن أهمها:

النظر إلى الصورة من حيث هي نتيجة الشعور باجتماعية الحياة «تنشأ الصورة حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة، حتى تشمل كل الموجودات، الاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأن أول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها». مثل هذا المنظور يفتح المجال لدراسة القيمة الاجتماعية للصورة في حياة الإنسان، ومدى تعبيرها عن رغبات الأفراد ومشاعرهم ولاوعيهم، ومدى تعبيرها أيضاً عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية، ومعرفة الإيديولوجيات، وصيغ الحياة السائدة في مجتمع بعينه.

النظر إلى الصورة من حيث هي علامة سيميائية: وذلك أن الصورة الفوتوغرافية علامة أيقونة، لأنها تقوم على علاقة التشابه، ولكن الصورة الفنية في الشعر والسينما والفن التشكيلي علامة رمزية، لأن العلاقة فيما تعتمد على العرف والاتفاق الاجتماعيين. كان يوري ليتمان في دراسته «سيميوطيقا السينما» قد حصر العلاقة على طول التاريخ البشري في نوعين مستقلين ومتماثلين ثقافيا. ويرى لوتمان أن وجود كل من هذين النظامين أمر ضروري لتطور الثقافة[1].

يعد ستيفن غرين بلات و «ستيفن مولاني» من أبرز أعلام التاريخانية الجديدة، وقد غيرا بصورة جذرية اتجاه نقد شكسبير وتدريسه، بوضع مسرحياته في سياق الدراما الاجتماعية، التي نشأ عنها المسرح في إنجلترا في العصر الإليزابيثي. إن قراءة مولاني للدراما الشكسبيرية باعتبارها فنا مكانيا، أو فنا مرتبطا بمكان عكس الاتجاه المكاني في نظرية ما بعد الحداثة. وإذا تحدثنا عن التناص فإن كتابات مولاني «مكان المسرح»، ترتكز إلى كتابت فوكو عن «الأمكنة

(1) (23)- بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت ـ 1991، ص 35

المغايرة»، وتلك المكرسة للجنون والسجن لوضع الأساس لمشروعه التاريخاني الجديد. ومثلما كانت الحال مع فوكو في قراءاته للجذام في العصور الوسطى، فإن مولاني يرى أن الدراما الشعبية تحدث على هامش المدينة، حيث تمنح أشكالا من التسيب الخلقي والتلوث، ترخيصاً بالوجود خارج حدود مجتمعهم، التي تجاوزها بالفعل نتيجة تسيبهم. وبهذه الطريقة فإن التاريخانية الجديدة عند مولاني، تتقاطع مع تحليل فوكو لسياسية الفضاء الاجتماعي، وللتركيب البنيوي لصراع القوة في المجتمع المدني.

فمنذ الثمانينات، أصبحت بعض المنتوجات الثقافية تجد الرواج فعلاً على المستوى الكوني، فهي توزع وتمتع الناس في كل مكان، مهما كانت الظروف. فقط حيثما تتوفر الكهرباء أو يمكن استيراد المولدات الكهربائية أو البطاريات، وهي تنتمي إلى ما نسميه شعبية كونية. فالتكنولوجيا الثقافية وشبكات الإنتاج والتوزيع، قد ولدت المزيد والمزيد من الأعمال المنتجة والمستهلكة محلياً. وأنتجت تلك التكنولوجيا الثقافية أيضاً جمهوراً جديداً غير قومي تحده غالباً اللغة والدين. وتجذب بعض المنتجات الثقافية المحلية المعولمة جمهوراً منفصلاً على نحو محير في سائر أنحاء العالم. مثال ذلك: يجري استثمار الأموال اليابانية في السينما الهوليوودية، والأوروبية التي تجذب جمهوراً متزايداً في اليابان، كما في شبه القارة الهندية وبعض دول جنوب شرق آسيا. وهناك فتنة السوق بنجوم معينين، وهكذا تصبح هوليوود باعتبارها أكبر منتجاً للأفلام، وفي الوقت الراهن لا يمكن لأي نجم أن يرسخ مكانته على المستوى الكوني إلا من خلال السينما الهوليوودية.

السينما مصطلح واسع شديد العمومية، يضم تحت عباءته كل ما له علاقة بفن الفيلم؛ من تاريخ واتجاهات ونظريات، وحرفيات، ونقد. ويضم كذلك أنواعها: روائية أو تسجيلية، أو أفلام تحريك، وغير ذلك مما يتعلق بهذا الفن الجميل. وتكاد السينما أن تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل؛ ففيها فن القصة، والدراما، والإخراج، والتمثيل، والمؤثرات الصوتية والضوئية، والفنون التشكيلية والرسم، والموسيقى والرقص. هناك عناصر عديدة في فن السينما، يصعب الإحاطة بها هنا، منها على سبيل المثال لا الحصر: اللقطات وأنواعها، الزوايا وأنواعها، حركة الكاميرا العدسات، الإضاءة والألوان والتكوين، الكادر

وحركة الأشخاص، الصوت الموسيقى، الصمت اللغة، المونتاج الإيقاع، الإخراج التمثيل، النقد، التلقي.

فن السينما أو الفن السابع، فن حديث من جهة، وفن جامع لفنون عدة من جهة أخرى. وقد أثر ذلك على علاقته بالفكر: فلسفة وعلماً. مارس فن السينما حقه كغيره من الفنون، في أن يمر بمرحلة المراهقة التنظيرية، يتأرجح حائراً بين المدارس الفكرية المختلفة، فتارة يتجه التنظير السينمائي صوب الوجودية، مركزاً على دور المشاهد، وتارة أخرى تتجاذبه البنيوية تحثه على الكشف عن بنية الفيلم الداخلية، والمعرفة اللاواعية وراء ظاهر الفيلم، وأحياناً يميل هذا التنظير السينمائي نحو التأويلية، فيغرق في دوامة التفسير، ليجد نفسه في نهاية المطاف وجها لوجه مع اللغة وإشكاليتها.

لقد وطدت السينما في عصر العولمة علاقتها مع التكنولوجيا، وهو الأمر الذي يبدو منطقياً، أن تأتي مبادرات التنظير الأولية على يد المدرسة الشكلية الروسية، والتي رأت في السينما أنها تكنولوجيا بحتة، لا وحياً أو خيالاً، أو أداة للفعل السيكولوجي. وهكذا كرس «سيرجي إيزنشتاين» رائد هذه المدرسة، كل جهده على موضوع المونتاج، بصفته أبرز جوانب الفيلم التقنية التي تميزه عن الفنون الأخرى. اتخذ الناقد السينمائي «اندريه بازان» موقفاً معارضاً من المدرسة الشكلية، في محاولة منه لرد الاعتبار لمحتوى الفيلم. وقد صاحب ذلك نمو الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية. طالب بازان بنظرية علمية للسينما، تبنى أساساً على القوى الخالصة للصور المتحركة المسجلة ميكانيكياً، وقد مهد بازان للتنظير العلمي الجاد، بما قام به من جهد من أجل تنظيم التراث السينمائي، ووضع الأسس المنهجية لتصنيف أجناس الأفلام، وسيناريوهاتها وطرائق تعبيرها عن الواقع[1].

السينما بوصفها ضرباً من الإبداع الرمزي، كان لا بد للتنظير السينمائي من أن يلتقي بالتنظير الرمزي الأم. ونقصد به التنظير اللغوي، فصل «كريستان ميتز» في محاولته الجادة لتأسيس علم سينمائي خالص، بين الشق السينمائي المحض،

(1) اندرو دادلي: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1987، ص 45، 62

وما هو خارج السينيما من تكنولوجيا وتنظيم/وعلم النفس وعلم الاجتماع واقتصاد وخلافه. ويتخذ التنظير السينمائي طريقه صوب السيميوطيقا، فليس هناك خير منها مدخلاً للتنظير الرمزي، بصفتها علم المعنى. تسعى سيميوطيقا السينما إلى أن تبني نموذجاً شاملاً قادراً، على أن يفسر كيف يشمل الفيلم على المعنى؟ وكيف ينتقل هذا المعنى إلى المشاهدين؟ وتسعى سيميوطيقا السينما كذلك إلى الكشف عن السمات والأنماط، التي تعطي لكل فيلم خصائصه المميزة.

ما إن يعبر المنظر السينمائي بوابة السيميوطيقا، حتى يجد نفسه وجها لوجه مع اللغة، أكثر فروع السيميوطيقا نضجاً وأهمية وقدرة على نقل المعنى. وهكذا، يصبح الهدف التنظيري منصباً على وضع معجم سينمائي يحدد مفردات اللغة السينمائية ومعانيها، وغلى وضع نحو للغة السينما، يحدد أنماط تتابع أحداث الفيلم وتحديد دور كل منها. وكما جرى بالنسبة لعلم النص، سرعان ما اكتشف علم السينما أن اللغة وحدها لا تكفي، ولا بد للسينما من لغة خاصة بها، تتجاوز اللغة الإنسانية إلى ما هو أعم وأشمل. ويجد منظرو فن السينما ضالتهم في نظرية المعلومات، فمادة الفيلم لدى كريستان ميتز، ليست هي الواقع نفسه، ولا تكنيكات المونتاج، بل مادة الفيلم في حقيقة الأمر، هي الرسائل التي ينقلها الفيلم إلى المشاهد من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما.

ومن الأمثلة على ذلك استخدام تساقط الأوراق، دلالة على مضي الزمن. واستخدام الألحان الموسيقية الموحية، لتوليد الشعور بالرعب أو اقتراب وقوع حادث معين(1).

تسعى تكنولوجية المعلومات حالياً إلى نقل السينما إلى عالم الوسائط المتعددة. وهنا تكمن الأهمية الخاصة للتنظير السينمائي في عصر العولمة. فلم يعد هذا التنظير ضرباً من الرفاهية المعرفية، أو أداة لممارسة النقد السينمائي، بل هو البداية نحو جماليات الوسائط المتعددة، ولا شك في أن مونتاج الفيلم، وقدرته على تجسيد السيناريوهات المتوازية والمتقاطعة والمتلاقية، يعد أقرب الفنون لتجسيد مفهوم اللاخطية، أبرز خصائص فنون عصر العولمة، علاوة على

(1) يحيى عزمي: أضواء على السينما التجريبية، منشورات صندوق التنمية الثقافية، القاهرة - 1993، ص 36، 42

ذلك يمثل تحويل الروايات إلى أفلام مجالاً خصباً لدراسة علاقة السرد النصي بالسرد المرئي، من أجل الوصول إلى جماليات متوازنة، متحررة من مركزية الكلمة ومحورية الأدب.

والسينما، سواء أحببنا ذلك أم لم نحب، هي التي تصوغ أكثر ما تصوغ أي قوة أخرى الآراء والأذواق واللغة، والزي والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان المعمورة. للسينما على كل حال، تأثيراتها الواسعة في الناس، وهذه التأثيرات لا تحدث فقط في قاعات العرض العامة، فالأفلام تعرض الآن من خلال هذه القاعات، وأيضاً من خلال القنوات التلفزيونية وشرائط الفيديو والأقراص المدمجة أو الـ C. D، وشبكة الانترنيت وغير ذلك من الوسائل التكنولوجية الحديثة المتاحة. وفي هذا الصدد تخلصت الأفلام - في زمن العولمة - من المراقبة ومن الأعراف، وتجد سوق الأفلام الشبانية في السينما الغربية فضاءات لا حصر لها. في مقاهي الفيدبو، أو في شاحنات الفيديو، أو في شاحنات الفيديو المتنقلة التي تنتقل من قرية لقرية. كما في بابو غينيا الجديدة، وفي مقاهي الفيديو الهندية[1].

ظهرت السينما الجديدة أو سينما الفن، التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة والنهايات المفتوحة، والحيرة والمتاهة الفردية والجماعية، وإثارة الأسئلة لا تقديم الإجابات، مع الاهتمام كذلك بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة، وغير ذلك من عناصر تشكيل الفيلم أو تكوينه، التي تطلبت أيضاً ضرورة تكوين جماليات جديدة خاصة بالتلقي والتفضيل الجمالي[2].

لقد تطور الانجذاب الجمالي بالنسبة للأفلام السينمائية في عصر العولمة، من فكرة التوحد الخاصة بمتعة النظر من خلال التأمل الجميل إلى الأفلام، التي أضحت تهتم بالعقارب المفترسة، والنمل الكبير، والفياضانات، والزلازل،

(1) سيمون ديورينج: الثقافة الشعبية والعولمة، ترجمة غادة سعيد الحلواني، مجلة الثقافة العالمية، العدد 93، مارس أفريل - 1999، ص 41

(2) رمضان بسطويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت - 1989، ص 13، 14

والجرائم، وأفلام العصابات، والقصص البوليسية، والخيال العلمي، والكائنات الغريبة، والحيوانات الضارية، وكل من شأنه أن يستثير حب الاستطلاع، والخوف، والترقب، والتوتر، والتوجس أولاً، ثم التخفف، والراحة، والتوازن بعد ذلك.

تبدو المهمة الرئيسية للإعلام الغربي وتحديداً الأميركي، صياغة القيم بواسطة الإعلام وتعميمها، لتمرير صورة القيم الأميركية والغربية، وحتى دولا غربية مثلاً فرنسا أبدت خشيتها من تعرض الأمن الثقافي الفرنسي لخطر الغزو الأميركي، غير أن الخطر الأكبر لكثافة المادة الإعلامية الغربية على صعيد المجتمع والأسرة العربية، هو تراجع التأكيد على الخصائص الوطنية والقومية والهوية العربية، وبالتالي هشاشة المتلقي للإعلام الغربي وانبهاره به، وتقبله تحت غياب البديل الراسخ في الثقافة الإعلامية العربية. وفي كثير من الحقائق العملية يكشف المرء أن صيغ الانحراف والعنف في سلوك الأبناء والجيل الشاب، ليست نتاج مناخ تنموي واجتماعي فقط. بقدر ما هي أيضاً نتاج التعامل المستمر مع محطات البث الفضائي المتنوعة والمتعددة. فليس عبثاً أن الإعلام المصري راح مؤخراً يتحدث عن ظاهرة «البلطجة» والعنف المنتشرة في الشوارع والأحياء والمدارس، الأمر الذي يعيد إلى الأذهان تلك الأفلام الأميركية والإيطالية، التي تقدم «المافيا»، وهي تحمي شوارع لوس أنجلوس من الداخلين، ولكنها تفرض رسوماً مقابل هذه الخدمة، التي يتم جباتها بالقوة والعنف، وكل ذلك في ظل قانون خاص خارج القانون العام.

وفي هشاشة الوعي الثقافي الإعلامي وتخريب الذوق العام، يجيء المسلسل المكسيكي «كاساندرا»، الذي عرضته التلفزيونات العربية من الخليج إلى المحيط، ليظهر كيف تحولت نجمة المسلسل إلى بطلة تاريخية، راحت تحتل صورها الألبسة وواجهة المحلات، وأغلفة دفاتر التلاميذ والحقائب النسائية، حتى تحولت إلى رمز جمالي خارق لا يقاوم. وأكثر ما يتجلى أثر الثقافة الغربية الاستهلاكية والإعلام الغربي، على المرأة العربية، حيث تتحول إلى تحفة جمالية تتحدد قيمتها بما تلبس، وما تملك من علاقات نخبوية بورجوازية، ولا يخرج الأمر عن إخضاعها لبيولوجيا الجسد ومفاتنه، وينفرد لبنان كبلد عربي بهذه القضية لدرجة تثير القلق، فالإعلام اللبناني يقدم نفسه الابن الشرعي للإعلام

الغربي - الفرنسي تحديداً - وخصوصاً في البرامج المنوعة ومسابقات الجمال وعارضات الأزياء. فعندما تستطيع مؤسسة عالمية مثل Elit، لها مكاتب في أكثر من 70بلداً من العالم. وتنفرد بصناعة الأفلام والأزياء، وتتعامل بمليارات سنوياً، أن تقنع الإعلام اللبناني أن يقدم لها أجمل عارضات أزياء بمواصفات بيولوجية ومقاييس جمالية فيزيائية[1].

ومع أنه من الثابت أن فساد الذوق العام، والعنف والانحراف في سلوك الأفراد يظل نتاجاً داخلياً بالدرجة الأولى، تولده سلوكات مجتمعية وقيم تقبل به، فليس مصادفة أن اليابان وألمانيا مثلاً من أكثر دول العالم شهرة لصناعة الجنس (أفلام، مجلات) غير أن معدلات الجريمة والاغتصاب في اليابان، تأتي الأدنى في العالم. قد يكون للعامل الثقافي مكانته في أنماط التحالف والتنافر بين القوى الكبرى، لذلك تشير بعض الكتابات الغربية بمرارة إلى زحف الأمركة على شعوب العالم، وتلاحظ أن الحياة الغربية اليوم أميركية أكثر من كونها أوروبية. فالأشرطة السينمائية الأميركية، تهيمن على أذواق الأوروبيين، وفي استطلاع رأي عام حديث، وجد أن 90 %من الألمان يفضلون السينما الأميركية، و87 %في بلجيكا، و83 %في إيطاليا. لقد دخلت نماذج أميركية مثل: ستيفان سيلبيرغ، ومادونا في أحلام البشر أينما كانوا.

يرى «دفيد برودويل»، أن الصورة في السينما، تكون هي التمثيل العياني المحسوس أو المجرد للمادة المصورة فيلمياً، كما تبدو على الشاشة، وبشكل عام تعد الصورة السينمائية، هي ذلك الأثر الكلي لأي مادة مصورة، ومشتملة على تجليات فنية ورمزية، وينظر إلى الصور في النقد المتعلق بالصور المتحركة على أنها مجموعة المكونات البصرية للفيلم، المتمايزة والمتكاملة كذلك، مع المكونات السمعية له. إن الصورة المتحركة تكون غالباً في حالة مستمرة من الحركة، على عكس الصور الفوتوغرافية، أو الصورة الموجودة في فن التصوير الزيتي، كما أنها ترد إلى حواس المتلقي من خلال انعكاس الضوء، وتعطي هذه الخصائص الفيزيقية المميزة والخاصة بالحركة والضوء المنعكس، تعطي للصور

(1) عدنان سليمان: مقاربة أولية لتداعيات العولمة على المجتمع العربي، مجلة الفكر العربي، العدد 93، صيف 1998، ص 153

السينمائية قوى تعبيرية غير عادية، تكون فعالة ومؤثرة من الناحية الفنية، ومن الناحية السكولوجية كذلك[1].

المسرح مثله مثل السينما في زمن العولمة، استعصى على التنظير الدقيق، ربما يرجع ذلك إلى تعدد أنواعه: مسرح الفنانين، مسرح الحركة، مسرح الشعائر، مسرح العرائس، مسرح التقليد والإيماء، مسرح الطقوس والاحتفال، مسرح القصص الدينية، المسرح التجريبي بأشكاله. ومن المتوقع أن يزداد الأمر صعوبة بظهور أنواع جديدة من المسرح في عصر العولمة. تميز المسرح عن بقية الفنون بالأداء الفني الحي. ومن هنا تبرز علاقة التنظير المسرحي بفنون عصر المعلومات والعولمة، التي يسودها الطابع الأدائي التفاعلي. والأمل معقود على تكنولوجية المعلومات، كي ترد الاعتبار لعناصر فن المسرح، التي طغت عليها لغة الحوار، وتشمل هذه العناصر الصورة والأداء والبناء المسرحي والكورال وتتالي المشاهد وغير ذلك. وكما يرى مؤرخو المسرح ونقاده لا مخرج لأزمة المسرح، ومركزيته الأوروبية، ومحورية حواره، إلا بشحنة أداء قوية تهب عليه من مسارح شرق آسيا، مثله في ذلك مثل الموسيقى الغربية.، التي تنتظر هي الأخرى شحنة إيقاعية تأتيها من قبائل إفريقيا، ودويلات جزر الكاريبي. يفسر ذلك، لماذا يستعير المسرح التجريبي من مسرح الكابوكي الياباني، والجينجو الصيني، والكاثاكالي الهندي، حيث يخفت الحوار ليبرز الأداء الحركي والإيماءة وطقوس الشعائر الدينية؟[2]

مدار الأمر إن المسرح، مثله مثل الشعر والموسيقى والسينما، يحاول الإفلات من قيد اللغة، إلى توسيع نطاق التعبير الإنساني. تلتقي تكنولوجيا المعلومات مع معرفة المسرح بشكل مباشر، من خلال مسرح ما بعد الحداثة، الذي يتبنى مفهوم إعادة التدوير، أي البناء على ما سبق تقديمه على المسرح، أو في فنون الأداء الأخرى، ولا بد أن يجد تشظي المعلومات بصورة أو بأخرى،

(1) دفيد برودويل: السرد في الفيلم السينمائي، والنشاط الذي يمارسه المشاهد، ترجمة منى سلامة، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات ـ 2001، ص 78

(2) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، يناير 2001، ص 524، 525

طريقه إلى مسرح ما بعد الحداثة. من خلال إعادة استخدام التراث ممزوجاً بتراث الفنون الأخرى، لتفقد بذلك المسرحية هي الأخرى خطيتها، ويتوارى الحوار إلى الخلف، ليكسر ذلك احتكار الممثل، ناقل الحوار فيما مضى، من أجل إتاحة فرصة أكبر لمشاركة الجمهور. ولكن دعنا نتساءل هنا: هل سيفقد المسرح بذلك وظيفته الأصلية في التعبير عن الواقع؟ أم سيستعيد المسرح وظيفته التي أخذها على عاتقه منذ نشأته الإغريقية؟ وتتداعى الأسئلة: ما حدود المسرح في نقل المعرفة؟ وما علاقته بالدين والسلطة والاقتصاد وبمؤسسات المجتمع المدني؟ هل كل ما نخشاه أن يغيب المسرح عن الساحة في خضم صراعات الحاضر، وتحت ضغوط فنون «الميديا»، ليغيب معه دوره المحوري من صراع القوى الرمزية والاجتماعية الأخرى[1].

استمدت المقاربة السوسيو ثقافية للمتخيل المسرحي منهجها ومصطلحاته، من المبدأ القائل بأن الفن والأدب نمطان من أنماط التعبير عن المجتمع بقيمه، وأفكاره ومثله وتطوره وصراعه. ولذلك توشك هذه المقاربة أن تحل السلطة الخارجية للناقد الثقافي، الذي يحسب نفسه منوطاً بها محل سلطة المبدع، وأن يزيف ذلك الأعمال، على حد قول «بول بونشيو»[2].

ونظراً لتأثير الإطار المنهجي للنقد الثقافي، في استكناه العلاقة بين الفن والأدب من جهة، والأسس الاجتماعية من جهة أخرى، فقد جرى تفضيل مصطلح «النقد السوسيو ثقافي» على النقد الاجتماعي. وتعزى الصدارة في المقاربة السوسيو ثقافية، إلى الكتابات الألمانية، التي تستقي مفاهيمها وأسسها من روافد ثلاثة هي:

الرافد الذي اتخذ من المادية التاريخية/الثقافية منطلقاً له عبر فلسفة كاركي، الذي ألزم نفسه بإدراج الخطابات الفنية الإبداعية في الصيرورة الاجتماعية والتاريخية، حيث لا تفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي والبناء التحتي/المادي، وحيث الصلة بين المجتمع من جهة والإيديولوجيا، والمعرفة

(1) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص 525

(2) حسن بحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ـ 1994، ص 8

والفن والأدب من جهة أخرى، تقوم على النمط الجدلي. الرافد الثاني، المتمثل في المحاولات السوسيو ثقافية، التي قدمها عدد من علماء الاجتماع الثقافي الألمان مثل: جورج زيمل، وماكس فيبر، وكارل مانهايم؛ في الدراما وفي الخطابات الإبداعية، والعلاقة الوظيفية بين الظواهر المعرفية، ومن ضمنها الظاهرة المسرحية، والإطارات الاجتماعية. الرافد الثالث، الذي تمثله مدرسة فرانكفورت، التي قدمت عدداً من الأبحاث في النقد التاريخي والاجتماعي والجمالي، والتي قدر لها أن تطور النقد الثقافي[1].

أما فيما يتعلق بالنقد الثقافي كمنهج في تحليل الخطاب المسرحي، فإن علاقته بالعرض والأداء الاحتفالي، الذي تقدم خلاله مسرحية كموقف حيوي، ينتفي فيه الحاجز الوهمي بين المؤدي ومتلقيه، حين يقدم مسرحيته في وحدة جمالية، تحقق الذات الجمعية في الأنا الفردية، وتشكل الحضور الفعلي لجوانب كثيرة من الحياة الشعبية في هذا المجتمع. وهذا الموقف ينطوي على تقاليد وأنساق متواترة، يمكن تلمسها في كل ما يتصل به من تفاصيل، تدق أو تكبر، لها الصدارة أو العرضية، القصدية أو الاعتباطية، سواء فيما يتعلق بجمهوره، أو المناسبة التي تتصل به، أو المكان الذي تقام فيه، أو البرنامج/الرسالة الذي يحتويه، وكلها أنساق ثقافية يمكن تفصيلها.

ومن النظريات التي يمكن أن نستفيد بها في مجال النقد الثقافي في تحليل الخطاب المسرحي في أقوى تجلياته المتمثلة في المسرحية الاحتفالية، نظريات التواصل وعلاقتها بالمتلقين، التي تنظر إلى اللغة بصفتها نشاطاً كلامياً إجرائياً في الاستعمال من خلال فعل فردي، لأن المسرحية تتميز عن بقية فنون الأداء بكونها تقوم على الحوار كأساس هام في عناصرها الفنية، فالحديث هنا يتحول إلى جملة من الأفعال الكلامية، ويشكل نشاطاً، يصدر على الممثل أو المؤدي في تلك اللحظة، التي هو بصدد الحديث. وتجدر الإشارة إلى أن الحوار كعنصر لغوي هام في المسرحية، يحقق جملة من الرموز والعلامات، ويحتوي على عناصر من السياقات. ومعلوم بالضرورة أن المتكلم يحتاج إلى مستمع، الذي

---

(1) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر ـ 2003، ص 81

يقابل الجمهور أو المتلقين في العمل المسرحي، وهذا المتلقي المخاطب في المسرح الاحتفالي يتحول إلى متكلم بدوره.

أما طبيعة الخطاب في كل الحالات، يتأطر بفضاء الزمان والمكان، الزمان الي تجري فيه المسرحية والمكان الذي يحتضنها. وهكذا يتشكل الفعل الدرامي، يشده طرفان المرسل والمرسل إليه من أجل تحقيق فعل التواصل عبر قناة تواصلية، تفتح آفاقاً ومجالات رحبة لمختلف التأويلات، مشكلة بين المرسل/ الممثل أو المؤدي، والمرسل إليه الجمهور/المتلقي. فالتواصل في العمل المسرحي الاحتفالي أوضح وأبين، وتحديد التواصل بهذه الطريقة الواضحة، جاء نتيجة إخضاعه لمعطيات «النقد الثقافي»، لأنها هذا المنهج يقوم أصلاً على ضرورة وجود علاقات بين المتخاطبين وبين السياق. وبذلك لعله، يكون أنسب وجهة نظر لتحليل الخطاب المسرحي. لأنه يؤكد على الطابع التبادلي للخطاب بين المتكلمين.

وعليه فبإمكاننا القول إن المرسل في المسرح هو: المؤلف، والمخرج، ثم الممثل. والمرسل إليه في المسرح: هو القارئ، أو المتفرج، وبعبارة أخري جمهور المتلقين. والوضع، هو المشهد/المسرحية/البرنامج، أو العلامات اللغوية في شكلها السمعي والبصري، والعلامات الاجتماعية، والعلامات الخاصة بالمسرح ومتعلقاته؛ من ركح وإخراج وغيرها. يرى «أوستين»، وهو المؤسس الأول لنظرية «تداولية أفعال الكلام»، أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال، التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أقوال ذات صبغة اجتماعية. بحيث تجعل المخاطب يلتزم سلوكاً معيناً لغوياً واجتماعياً تجاه المتكلم، وتحدد العلاقات بين المخاطبين، وتعمل أيضاً على تغيير معتقداتهم، ويتوقف ذلك على ما لسياق الخطاب من قوانين ومعطيات، ترتبط بالأعراف الاجتماعية وأعراف الكلام. وفي تجاوز النظرة الصوتية إلى اللغة، إلى الاهتمام بظروف الاستعمال، على اعتبار أن اللغة تحدد من خلال ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية؛ وظيفة التواصل[1].

---

(1) أحمد المتوكل: الوظائف التداولية، المغرب ـ 1985، ص 8

ويعتمد المسرح الاحتفالي باعتباره فنا استعراضياً الحوار أساساً، فإن الكلام فيه يتوقف على توظيف المؤلف لتلك الأعراف. فتداولية أفعال الكلام توفر أسساً وتقنيات كفيلة بمساعدتنا على فهم أوضح وأعمق، لما جاءت به هذه المسرحية الاحتفالية من مضامين. فالتداولية استطاعت أن تفتح آفاقا جديدة في البحث اللغوي والأدبي وفنون الأداء؛ وأن تعطي نفساً جديداً للدراسات اللسانية والأسلوبية ونظريات تحليل الخطاب بخروجها من التصور التجريدي والتصنيفي للغة إلى التصور التجريب والعملي، واقتحام فضاءات الفنون، من مسرح وسينما وغيرها، اعتباراً من كونها نشاطاً متحققاً وفق شبكة معقدة من المعطيات السياقية، وكذا دور الاستنتاجات الذهنية للمتخاطبين، في تأويل وتأدية المعاني والدلالات التي احتوتها نظرية الأفعال الكلام.

وهذا الجمهور هو من يوجد عرض المسرحية الاحتفالية، من أجله بالأساس، وهو يخلق العرض بتلقيه له ومنحه حياة دائمة، ونقله من نطاق الوجود بالقوة إلى نطاق الوجود بالفعل. وإذا كان الاتصال بين الجماعات يتحدد غالباً وفقاً، لما يمكن أن يقوم بينها من علاقات، فإن الجماعة المتلقية للمسرحية الاحتفالية، تمثل جماعة أولية بالنظر إلى أن الاتصال يتحقق بين أعضائها وجها لوجه، وبصورة متكررة، وعلى أكثر عمقا وكثافة، من خلال التعرف على نوعيته، وعلى العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين أعضائه. إن للمتفرج دوراً لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات، والمواقف الصادرة عنه في كل مرة، تحرك أو تكلم فيها الممثل، وهذه الملاحظات قد تبدو ضعيفة، ولكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعالية لا يستهان بها، إنها لا تصدر فقط عن شخص واحد، بل عن كل الجمهور الموجود في القاعة، فالنتيجة تحدث رد فعل إيجابياً من الممثلين.

وطبيعي أن هذا الجمهور لا يكون كتله واحدة في مناخ المسرحية الاحتفالية. وهذه الجماعات من الجمهور غير مغلقة في الواقع، فهي تضيق وتتسع، ويصب بعضها أحياناً في البعض الآخر، مما يوحي أنها تجمعات متحركة. وتدل الملاحظة على أن وجود عدد كبير من المتلقين أثناء عرض المسرحية، وداخل حيز مكاني، والتفاعلات المتبادلة بينهم، يؤدي إلى نشوء أشكال من العلاقات الاجتماعية، تتميز في طبيعتها ونشأتها عن العلاقات الأسرية

أو المهنية، حيث أن طبيعتها الاختبارية، تحفظ لها نوعاً من السمات والسلوكيات، التي تميزها وتمنحها طابعاً خاصاً، نتيجة لتقارب المشاركين بها في الميول والرغبات والاتجاهات. فالتداولية اهتمت من خلال أعمال روادها بدراسة كيفية توصيل معنى اللغة الإنسانية، من خلال الإبلاغ، يظهر ذلك في أعمال: فريج، وروسل، وأوستين. الذين ألحوا كثيراً على ضرورة وصف اللغة في استعمالاتها دون تجريدها من تداولها العادي(1).

إن الوظيفة المرجعية للغة، هي التي تعطي للخطاب بعده الحقيقي في التأدية. إن تتمة الفائدة في الكلام، يتوقف على مدى مطابقة العلامات للواقع. حيث استمدت النظرية التداولية أسسها انطلاقاً من الإدراك الحقيقي لأهمية المرجعية، إذ أنها تتدخل في تحديد كل نمط من أنماطها التداولية. ونشير إلى أن المسرح، هو محاولة من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع، وبالتالي فإن خطاب الشخصيات المسرحية وحوارها، يمثلان نموذجاً من الخطاب الحقيقي له مرجعيته، لأن المرجع هو العالم الخارجي، الذي أشارت له العلامات في سياق الفعل المسرحي، فكل منا يحمل تصوراً مرجعياً خاصاً عن الأشياء المحيطة بنا، والمسرحية تقوم على محاكاة الواقع، فهي تنتقي بعضاً من عناصر الواقع، وتقدمها على الخشبة بشكل فني لتعطي من ورائها مقولات اجتماعية وإيديولوجية وأخلاقية(2).

الملتقي/ القارئ/ الجمهور، في توجهات «بيتر بروك»، عندما يتلقى المتلقي تلك العلامات، يعمل على تأويلها عن طريق إرجاعها إلى عالمها الحقيقي، وبالتالي انطلاقاً مما تقوله الشخصية عن نفسها وعن الآخرين، تحيل على عالم ثقافي وإيديولوجي في المسرحية وعلى عالم نفسي، بكل ما يتخلل النفس من أحاسيس واضطرابات وتناقضات. إن خطاب الشخصية يعلمنا عن السياسية والدين والفلسفة، إنه أداة معرفة بالنسبة للجمهور، بل إنه يعبر عن إيديولوجية لذات متخيلة، بل وتمثل جزءاً أساسياً للوظيقة المرجعية. باتت مسألة وعي المتلقي، أو

---

(1) محمد حافظ: إبداعية الأداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ـ 1991، ص 138

(2) صالح سعد: الأنا/ الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت -2001، ص 224

جمالية التلقي في العقود الأخيرة، قضية مركزية من قضايا الدراسات المهتمة بالأدب والفن، يشهد عليها ما قدمه حولها روبير اسكاريب، وتودوروف، وكريستيفا، وفولجانج أيزر، وهانز ياوس، وغيرهم ممن لفتوا النظر إلى أهميتها، سواء من حيث ماهية التلقي وقوانينه ومعاييره، والديناميات الداخلة فيه، والاختلاف في مستوياته، وتطوره في المراحل العمرية المختلفة، واهتمامات المتلقين وأذواقهم وحاجاتهم واستجاباتهم[1].

ولقد كان لظهور نظريات وفلسفات ومباحث معاصرة أثره في زيادة الاهتمام بمسألة التلقي، حيث أكدت التداولية على أن المتلقي، يتسم بالفاعلية لا بالسلب في فعل الإدراك، وفوضت من ثم مفهوم التلقي بوصفه نشاطاً بريئاً أو محايداً، وركزت على الدور المحوري للمتلقي في تحديد المعنى، حيث اعتبرت أن لب الموضوع، هو محتويات الوعي وليس الموضوع في ذاته، ويتنامى الآن مبحث سوسيولوجي يعرق باسم «علم اجتماع التلقي»، يقوم على التعامل مع التلقي كفعل جمعي، وليس مجموعة من الأفعال الفردية المنفصلة، باعتباره محصلة أو ملتقى تأويلات ومعان ودلالات ومجمع تداوليات، تندرج في نسق قيمي ومعياري وتصوري لجماعة معينة، وهو ما يعني أن مشروعية التلقي وأهليته، تنشأ من شروط وإمكانات يخلقها المجتمع، وعبر إجراءات إنتاجية لمتلقيه، وظروف تنشئتهم الاجتماعية واختيارهم[2].

وعند هذا المستوى تظهر في تحليل الشخصية العلاقة بالمرجع؛ إذ تعتبر الشخصية مجازاً عن المرجع أو استعارة، وخاصة المرجع التاريخي/الاجتماعي. فعلى هذا المستوى تستدعي الشخصية المسرحية، باعتبارها صورة تاريخية أو متخيلة، تمثل سلسلة من الدلالات الإيجابية لدى القارئ أو المتفرج، يمكن أن توظف في تأسيس الشخصية ذاتها، سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص، تاريخية أو أسطورية، أو بواسطة عناصر مستخدمة في العرض، ومن شأن هذه الإيحاءات المرتبطة بالشخصية المسرحية، أن تساعد على تشكيل معنى جديد

---

(1) جيلين ويلسوت: سيكولوجية فنون الأداء، ص 21

(2) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ـ 1987، ص 121

للعمل المسرحي غاية وعرضاً.

إن الأداء الحي في نظر «جيلين ويلسون» ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومي، إنه عبارة عن منشط بيولوجي، فعندما يؤدي الممثلون والمغنون والراقصون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون فعلاً بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم، ومن أعراض هذا النشاط الجسمي التصفيق والتصفير، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهي أعرض تظهر لدى المتلقين، الذين تم تحريكهم فعلاً بفضل هذا الأداء. تستعيد فنون الأداء، خاصة الأشكال الحية منها كالمسرح، في مقابل الأنواع التكنولوجية منها كالأفلام والتلفزيون، هذا التكامل الخاص بين العقل والجسم، وتظل في الوقت نفسه محافظة على الشكل الشبيه باللعب الخاص بها، ويعمل الأداء على حث حركات أولية لدى المتلقين، وهي حركات قد يمكن قياسها نظرياً، ومن ثم يمكن التفكير في الأداء[1].

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية، هي بمنزلة «مسقط الرأس» لعديد من جوانب الأداء. فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما، استجلاباً لأثر سحري، ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضاً لأنه اكتسب دلالة باطنية عميقة، وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبل المصادفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته. وهناك وظائف عدة للطقوس، من ذلك مثلاً: الاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة، وتجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة، كحفلات العرس والجنائز. وتقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة، وتدعيم القيم المعلنة لها. ومن مكونات الاحتفالات الطقسية، هناك مكونات معينة شقت طريقاً خاصاً لها، وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر، ومن بين هذه المكونات: الترنيم والعزف لجماعي، وكذا العزف المتآزر على الآلات الموسيقية، وتشكيل خطوات المشي والرقص، والأقنعة والأزياء المفصلة[2].

---

(1) جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت ـ 2000، ص 47

(2) حسن المنيعي وآخرون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب ـ 2002، ص 10، 11

مفهوم الطقس هو الجذع المشترك الأول بين المسرح والأنثروبولوجيا. الأنثروبولوجيا تعتبر فضاء العرض المسرحي، وهو فضاء مقدس يلتقي في عالمين: عالم غريب ومثير آت من زمان ماض مطبوع بالنمطية، وبين عالم اليوم، فتلاقي هذين العالمين، هو الذي يولد المسرح. أما فيما يخص المسرح التشخيصي الإبداعي، فالمقاربة الأنثروبولوجية تهتم بالإنسان داخل العرض، مقاربة تطمح إلى تقديم منهجية علمية لتحليل، وفهم حضور الممثل، وتحديد عقلاني للقواعد التي تؤطر هذا الحضور.

هذه المنهجية بلورها بدقة ووضوح الباحث الإيطالي «أوجينيو باربا»، الذي أسس معهداً دولياً سنة 1979، متخصصاً في الأنثروبولوجيا المسرحية، أطلق عليه المعهد الدولي للمسرح والإنثروبولوجيا «إستا»، وأعطى لهذه المقاربة طابعاً أكاديمياً، يسعى إلى تطوير التعبير المسرحي. وقد عرف المنهج بأنه دراسة للسلوك البيولوجي للإنسان، في وضعية أو ظروف العرض المسرحي. والمعهد يعتمد في أبحاثه وعروضه المسرحية، تداخل المعارف وتكاملها.

يقترح بارباً مجموعة من المفاهيم، التي يمكن أن تصبح ثوابت حاضرة في الظاهرة المسرحية، والتي تساعد الممثل على تطوير قدرته البصرية، ويعتمد في هذا على تقاليد التشخيص عند الممثل الشرقي، الذي نجح في تقديم جسد مختلف، يمنحه حضوراً وتميزاً، فهو في نفس الوقت يتمتع بطاقة كبيرة ويتحكم في هذه الطاقة[1].

لقد أولت أنثروبولوجيا المسرح الممارسات الفرجوية الشعبية، وطورت وسائل المقاربة والتحليل، على اعتبار أن هذه الفرجات، تعتبر وثيقة تسجل تاريخ البلد، حضارته وأشكال تقاليده وعاداته. وقد عملت هذه المقاربة الأنثروبولوجيا للفرجة، على استغلال أكبر عدد ممكن من المقاربات الأخرى، كالسوسيولوجيا، السيميولوجيا التاريخية. لقد اهتم باربا أيضاً بالممارسات الفرجوية الأجنبية. حيث تأثر كثيراً بالمسرح الصيني، الياباني، والهندي، وأسس مسرح «الأودين»، يجمع بين مختلف الثقافات والهويات، على أساس أن كل

(1) أوجينيو باربا: أنثروبولوجية المسرح، مسيرة المعاكسين، ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت ـ 1990، ص 45

مؤد يحافظ على خصوصياته ومميزاته الفردية. نجد في قلب الأنثروبولوجيا المسرحية عند باربا، مفهوم تقنيات الجسد، الذي يستعيده من «مارسيل بوس»، لكنه يستخدمه بشكل معكوس، أي بمعنى الاستعمال الخاص، غير العادي وغير اليومي للجسد في المسرح. ويعطي أهمية لوجهة النظر الثلاثية (الجسدسة، النفسية، السوسيولوجية)، وجهة النظر المتمثلة في الإنسان الكلي، باعتبارها ضرورية في رأيه[1].

تكمن أهمية مشروع «أجينو باربا»، في أنه وضع الجمالية الدرامية الغربية، من أرسطو إلى بريشت، موضع تشكيك، مخلخلاً مقولات التقمص والتماهي، وسيكولوجية الممثل، والإبهام المسرحي. غير أن مشروعه قام بصفة قصرية على التقاليد الشرقية، ولم يهتم كثيراً بتوضيح سلوك الممثل الغربي ذاته، الذي يتوجه إليه أساساً، وإن كان المسرح يوحي بأنه يشمله أيضاً، ثم إن الأنثروبولوجيا المسرحية، التي يقترحها باربا لا تحيل على مرجعيات قوية. ونذكر هنا جهود ليفي شتراوس، لكنها تمثل الإجابة الأكثر نسقية وضوحا، على التنظير السياسي البريشتي وعلى الوظيفة السيميولوجية.

لقد دخلت تقنيات التصوير الرقمي الآن في مجال المسرح، وتساعد المؤثرات الانتقالية الخاصة بالتصوير الرقمي، وكذلك تقنيات الإضاءة والصوت الحديثة، على تكوين حالات مسرحية خاصة، تكاد تقترب من عالم السينما المشهدية. إن مسرح الصورة الآن هو أشبه بسينما بلا شاشة بيضاء، وربما من دون سرد خاص أيضاً، إلا السرد الخاص بالصورة التي تدفع الحركة والحركة التي تدفع الصورة. إن الابتكارات التكنولوجية جرى توظيفها من خلال الفن الضوئي، والفن الحركي والليزر، أي الصورة المسقطة عن طريق أشعة الليزر، والتي تحول الصورة ذات البعدين إلى صورة ثلاثية الأبعاد. كما أن الكومبيوتر بإمكاناته ولغته وتوظيفه في المسرح، يفتح آفاقاً جديدة شاسعة أمام البحث في القيم الجمالية، فمع الثورة الإلكترونية المعاصرة، استفاد المسرحيون من الكومبيوتر في ميكنة خشبة المسرح، واستحداث نظم جديدة في مجال الإضاءة

(1) حسن المنيعي وآخرون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص 138، 139

المسرحية، لتشكيل المكان في المسرح المعاصر[1].

كان المسرح دوماً مجالاً خصباً للشاهدة، أما خشبة المسرح الحديث، فقد جرى تجهيزها واستغلالها درامياً ومعمارياً وموسيقياً، لاجتذاب انتباه أكبر عدد من المشاهدين، ولم تعد المسارح تقدم المسرحيات بالمعنى المألوف، القائم على أساس تحويل نصوص لغوية أو لفظية، تقوم على أساس الحوار إلى مشاهد بصرية، تقوم على أساس التفاعل بين الصورة والكلمة والحركة.

ترى «مارينكا بوني» أن دور الكلمة، قد تراجع إلى حد كبير في مسرح الصورة، وتقدم الدور الخاص بالحركة والصورة بدرجة أكبر، وأصبحت المسارحيات تمزج الآن بين المسرح والموسيقى والسينما والتلفزيون، وأصبحت المسارح تهتم بدرجة أكبر بمشهدية الصور أو السينوغرافيا، وتداخلت الحدود بين الرسم والتصوير والمسرح أيضاً، فأصبحت المسرحيات أقرب إلى اللوحات الفنية الحديثة، التي تمزج بين السريالية والتعبيرية والتجريبية، وغيرها من فنون التشكيل، وكثير من عروض المسرح الآن أشبه بالمحاكاة التهكمية، والمعارضة لأعمال أدبية وأوبرالية وسينمائية ومسحية سابقة، كأن تقدم همات بطريقة كوميدية ساخرة، تبعد عنها حسها المأساوي مؤقتاً، كي تجسده وتؤكده بعد ذلك[2].

وتشير مارينكا بوني، إلى أنه تسود كثيراً من عروض مسرح الصورة تقنيات إبهار بصرية وسمعية حديثة غالبة، والتوحد الذي يسود جماهير هذه المسرحيات، ليس هو النابع من الخوف والشفقة، كما كانت عليه الحال في المسرح لدى أرسطو، ومن سار على منواله أو في مسرح التباعد أو التغريب، والتأمل لدى بريشت أو من سار على منواله، بل توحد يقوم على أساس رغبة المشاهدين، وحنينهم إلى المشاركة في كل أشكال الأعمال الثقافية العالية التقنية، والمؤثرة والحركية وما بعد الحداثية. لقد أصبحت مصطلحات مثل مسرح الرؤى أو مسرح الصور علامات على أعمال بعض المخرجين المعروفين في مجال

(1) صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ـ 2001، ص 94

(2) مارينكا بوني: مسرح الصور، ترجمة سمية رمضان، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة ـ 1994، ص 36

المسرح الآن، أمثال ويلسون ويانيس كوكوس اليوناني، وفورمان وغيرهم. وهي أعمال أبسط ما يقال عنها أنها لا تركز على المعنى، بل على ما تخلقه الصور المرئية، من حالة شعورية يتلقاها الإنسان على ما أسماه ويلسون «الشاشة الداخلية»، ويقف الضوء على رأس العناصر المستخدمة في أعمال ويلسون المسرحية، ويلعب الضوء هنا دوراً تعبيرياً مهماً في هذه الأعمال، يكاد يعادل العنصر البشري المتحرك أو الساكن. في مسرح الصورة يؤكد الفنان أهمية البعد الكيفي، فيما يتعرض له من فنون تشكيلية كالرسم أو النحت، وبذا يحول التجربة المسرحية من موضوعها كوسيلة للسرد في سياق ترتيبي زمني، إلى تجربة تنشطها انطباعات الحواس، ويسودها عامل المكان. وكما هي الحال في الفن التشكيلي الحديث، فإن مسرح الصور أيضاً «لا زماني»، وبذلك يسهل ضغط مدة العرض، كما أنه مسرح «مؤنسن»، وتجريدي في الوقت ذاته، وكثيراً ما يكون هذا المسرح ساكنا وغير متحرك، كما في أعمال ويلسون التي تسودها قاعدة زمن الاستغراق[1].

هكذا يجسد المسرح الحديث تلك الأفكار من خلال اهتمامه بالصورة والحركة، والصوت والإيماءات والسلوك غير اللفظي، والمزج بين تقنيات التشكيل والسينما والبالية والرقص التعبيري، والاستفادة من التطورات العلمية الحديثة، في فنون التصوير الفوتوغرافي والسينمائي والتلفزيوني والرقمي، ومن تقنيات الكومبيوتر والاتصالات وغيرها، وهي تقنيات انتقلت أيضاً إلى الفنون التشكيلية خاصة، فيا يسمى الآن بفنون الفيديو، حيث المزج بين التصوير الفوتوغرافي والتلفزيوني والموسيقي، والمسرح والفن التشكيلي بمعناه المعروف والمألوف.

يقول «يانيس كوكس»، فنان السينوغرافيا اليوناني المعروف، إنني أوجد في الرسم، ولا أعني هنا الرسم بوصفه فنا، لكن الرسم الذي يساعدني على التفكير، وعلى التكوين، فإن كل شيء قائم على الرسم، مما يسمح لي بعدم تجميد أفكاري، ويساعد أيضاً على وقاية الحركة السينوغرافية، ويجعل دمجها في فكر العرض مستمراً. تعتمد السينوغرافيا في المسرح على تحقيق رؤية متكاملة في

(1) مارينكا بوني: مسرح الصور، ص 40

عناصر الإضاءة والصوت، أو المؤثرات الموسيقية والغنائية، والديكور والملابس، بالقدر نفسه، لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف، ومع الممثلين أحياناً، لخلق فضاء خاص للعرض، بنقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية، تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية[1].

يرى «اليه استون»، و «جورج سافونا»، أنه قد نشأت مقولة المسرح كنظام من العلامات وراءها خلفية من الفكر الشكلاني الروسي، خاصة في بدايات القرن العشرين، ثم ظهرت بقوة من خلال العمل الرائد لمدرسة براغ في الثلاثينات والأربعينات منه. فقد طبق أعضاء مدرسة براغ منهجاً سيميوطيقيا على كل الفعاليات الفنية، وكان ثمة اهتمام بأشكال متعددة من المسرح، مثلاً المسرح الشعبي والمسرح الصيني، في محاولة لرصد الأسئلة، ومناطق الاهتمام الجوهرية بالنسبة إلى هذه الطريقة الجديدة في الرؤية، وكان نقاد مدرسة براغ مؤمنين بسيميوطيقا النص والعرض معاً، والعلاقة بين الاثنين. وفي سعيهم إلى فهم مكونات المسرح والعلاقات بينها، وضع المنظرون التشيك فرضية تقول إن كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة، وإن العرض المسرحي مجموعة من العلامات، وأدركوا أن الأشياء العادية، تكتسب على خشبة المسرح دلالة أعظم مما هي في الحياة العادية، فعلى خشبة المسرح يمكن للأشياء لأن تلعب دور العلامات المسرحية، أن تكتسب طبيعة وخصائص خاصة ليست لها في الحياة الواقعية. هكذا تم الاهتمام باللغة والصور والرموز والممثلين والحركات والإضاءات والألوان والملابي وغيرها، من مكونات النص والعرض العرض المسرحي، وكذلك العلاقات المركبة أو المكثفة بينها[2].

أما المخرج «ألكسندر دين»، فيرى أن مسرح الصور مسرح يستخدم الصورة والصوت والضوء والحركة والجسد والممثل، والأزياء والفنون التشكيلية، من

---

(1) يانيس كوكس: السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة ـ 1994، ص 19، 22

(2) اليه استون، جورج سافونا: المسرح والعلاقات، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ـ 1996، ص 19، 20

أجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه، والوصول به إلى حد الأقصى، إنه مسرح يهدف إلى رفع حالة الإثارة في الجهاز العصبي للإنسان على أعلى مستوياتها. إن مسرح الصورة في رأينا مسرح ديونيزي كلي النشاط، حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي وحرك وجسدي، يهتم بالأماكن والصور الداخلية، التي قد تبعث من خلال وبإيحاء صور خارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية، تنيجة للإحساسات الخاصة، وهذه كلها من نشاطات التفكير. أما المسرح التقليدي فهو مسرح أبولوني في الغالب، وذلك لأنه لفظي حسابي منطقي استدلالي، موجه نحو البيئة الخارجية[1].

الخطاب الإعلامي والإشهاري في ضوء النقد الثقافي

أخذت تعنى الدراسات الثقافية/النقد الثقافي بالميديا، وعلوم الاتصال والخطاب الإشهاري. وهكذا عرفت تحولاً واضحاً، لأن الجمهور المتلقي أصبح أكثر استعدادا، نتيجة تغيرات عامة: اجتماعية وثقافية، وكذا اقتصادية وتجارية، مرتبطة مباشرة بثقافته الواسعة. طرح النقد الثقافي تصوره حول العلاقة بين الثقافة، وتكنولوجيا الاتصال والإعلام، وتقنيات الإشهار المتطورة. إن أهمية الميديا الجديدة، خاصة التلفزيون طرحت العديد من الإشكاليات، محاولة بشجاعة وثبات للدخول إلى الأشكال الجديدة من الخطابات، والإنتاج الثقافي.

هذا وللدراسات الثقافية والنقد الثقافي فضل في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري، وإمتاعي ومنفعي، وجرى الوقوف على ثقافة الإشهار والإعلان، ووسائله وتفاعلاته، في عمليات الاستقبال والانتشار والشهرة، والإقبال على المنتوج الإعلامي والثقافي والصناعي والتجاري. أضحى الخطاب الإشهاري في عصر الصورة والمعلومات، يمثل ظاهرة ثقافية إعلامية، تتفاعل فيه الأنساق الثقافية، وتتداخل فيه الخطابات السوسيو ثقافية، ومختلف سلط المعرفة الرمزية.

يركز الخطاب الإشهاري على المتلقي، فيعمل على إغوائه وإغرائه واستدراجه، ويهيمن على أفق انتظاره. يحمل رؤى المجتمع المختلفة وثقافته، إذ

---

(1) ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي،، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصوية العامة للكتاب، القاهرة ـ 1983، ص 252

يعد الإشهار إنتاجاً ثقافياً متعدد الوسائط، وأنه مرآة عاكسة، لما يجري في المجتمع من أحداث وتفاعلات سلباً أو إيجاباً، يحاول تأكيدها أو الإقناع بها، أو تعريتها وكشفها أمام الجمهور. إنه فاعلية فكرية اجتماعية ثقافية. كما أن أحد المزايا التي يقدمها الإشهار، هو أنه مصدر دخل كبير لوسائل الإعلام والنشر المختلفة، والتي بدونه لن تستطيع أن تؤدي الرسالة المطلوبة منها في المجتمع. وبالتالي فإن الإنفاق الإشهاري والإعلاني للشركات والمؤسسات، يذهب في النهاية إلى مؤسسات أخرى، تستخدمه في توليد أرباح وتوفير فرص عمل، والذي يسهم بدوره في زيادة رفاهية المجتمع.

يمثل الإشهار عملاً احترافياً، يقوم على أسس وركائز ثابتة، من تضافر علوم مختلفة: اللسانيات الاجتماعية، وعلم النفس وعلم الاجتماع، وعلوم الاقتصاد وعلوم الاتصال. فالإشهار في مفهومه الحديث، يختزل لحظة مركبة من تمازج الألوان والضوء والإخراج الفني، يطغى عليها اختيار موسيقى معبرة ومثيرة، أو صامتة لمسة ساحرة تشد إليها، إنها لحظة للإغراء والدعاية، لحظة تتزاحم فيها الكلمة والصورة واللون والموسيقى مع الثانية، لتفرض كينونتها داخل فضاء ثقافي إعلامي: سمعي/بصري، أو عمومي في برهة من الزمن أو على امتداده.

الخطاب الإعلامي.. قرية كونية أم إمبريالية إعلامية

يمكن القول بداءة أن التنظير/النقد الإعلامي ما زال فكراً ناشئاً، يفتقد إلى الدراسات الأكاديمة النقدية، وربما يكون أول من حاول التنظير له (مارشال ماكلوهان «في فترة الستينات، وقد كان تركيزه النظري منصباً على علاقة الوسائط الإعلامية بالحواس: علاقة الكتاب والتلفزيون بحاسة البصر، وعلاقة المذياع بحاسة السمع وما شابه. فقد طرح جانباً الجوانب الاجتماعية لإشكالية الإعلام، قاصراً جهده على جوانبها النفسية. لقد سعى ماكلوهان إلى أن يضع قوانين تحدد مدى تأثير وسائط الإعلام في المتلقي، وقد اضطره ذلك إلى وضع بعض الأسس لتصنيف وسائل الاتصال، فكان أن صنفها ما بين (باردة وساخنة)؛ ليفرق بين تلك، ذات الطابع السلبي، كالمذياع، وتلك التي تحث المتلقي على التفاعل معها، كالكتاب، وما بين (نافذة وعاكسة)، ليفرق يبن تلك التي ينفذ من خلالها

الضوء كالتلفزيون، وتلك التي تعكس الضوء، كما هي الحال في السينما.

ومعظم فكر ماكلوهان الإعلامي يقع في خانة التصورات لا النظريات، ومعظم أفكاره تثير ولا تؤسس، وكانت له شطحات في نظر البعض من قبيل: استحسانه للصورة الرديئة المهتزة للتلفزيون، زاعما أنها تحث المشاهد على التفاعل معها، حتى يستكمل ما ضاع منها بفعل التشويش، كذلك امتداحه للإعلان بصفته وسيلة لتوحيد الذوق العام. لكن أكثر ما خلفه لنا ماكلوهان شيوعاً هو مقولاته، ومن أشهرها مقولة «الوسيط هو الرسالة»، والتي أثارت جدلاً كبيراً لا يقل عن ذلك الذي أثاره مصطلحه الذائع الصيت، ويقصد به «القرية الكونية».

هذا بينما قال «مارشال ماكلوهان»، قبل ذلك أن التلفزيون قد وسع حدود العقل والحواس. كان ماكلوهان شخصية كاريزمية، تكثر من الظهور على شاشات التلفزيون للحديث عن التغيرت السريعة، التي تحدص في ثقافة الشباب، في وسائل الإعلام خلال الستينات، وكان أقل اهتماماً بالمضمون الذي توصله وسائل الإعلام، وأكثر اهتماماً بالشكل الذي يجري توصيل هذه الرسائل من خلاله، والذي يشكل هذا المضمون. وقد صاغ مصطلح «القرية العالمية»، لوصف الكيفية التي أصبح من خلالها ذلك التدفق الكبير والسريع في المعلومات عبر العالم، قادراً على تحقيق التقارب بين الثقافات، وخلق مجتمع عولمة جديد، كما أنه صاغ الجملة الشهرة القائلة «إن الوسيط هو الرسالة» لوصف الكيفية، التي أصبحت الميديا من خلالها، وخاصة التلفزيون أكثر فاعلية، من خلال تحديدها الدور الخاص لمشاهد التلفزيون، وتوقعه لأشكال السرد المألوفة، وتوفيره للمعلومات بطرائق سهلة للمشاهدين، حول الأماكن والشعوب البعيدة، أكثر من اهتمامها بالمحتوى الحقيقي للمضمون الذي يبثه التلفزيون. إن المعلومات الحاسمة ـ كما يقول ماكلوهان ـ والمنتوجات او السلعة بشكل عام، هي مجرد أشياء تتوقف على حركة المعلومات، وتكن تابعة لها. والمعلومات قد تكون على هيئة كلمات أو صور، أو حالات تمزج بين الكلمة والصورة، الصوت والضوء والإبهار والحركة، كما هي الحال الأغنيات[1].

---

(1) محمد الشيخ: المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفرنسي المعاصر، دار الطليعة، بيروت ـ 1991، ص 22

كما واصل «بيير بورديو» نقده للتلفزيون ولوسائل الإعلام، وللثقافة السائدة وتصوراتها، حيث يعتبر بورديو من أكبر السوسيوثقافيين المعاصرين. في تصوره تحاول الطبقة المسيطرة الحفاظ على موقعها، وذلك بتحديد وفرض «ذوقها» الخاص على باقي المجتمع، وتفرض هيمنتها باستخدام دلالات جديدة بواسطة اللغة الكلام ووسائل الإعلام. يميل بورديو إلى استخدام مصطلح تلفزيون ما بعد الحداثة، للإشارة إلى حالة التلفزيون الآن، وقد يشير تلفزيون ما بعد الحداثة إلى الجدة والابتكار والنزعة التجريبية والإثارة، لكنه قد يشير أيضاً إلى كل ما هو سطحي، ويفتقر إلى المنطق وتافه أو مبتذل. هكذا يميل إلى اعتبار أن برامج التلفزيون، تقوم على أساس تأكيد القيم السائدة الامتثالية، والنزعة الأكاديمية وقيم السوق[1].

كانت مدرسة فرانكفورت هي البادئة في إدراج قضايا الإعلام الجماهيري، من التنظير الثقافي الحديث، بهدف الوصول إلى نظرية اجتماعية، تأخذ في اعتبارها الجوانب السياسية والاقتصادية والثقافية لعلم الإعلام الحديث. ويرى «تيودور أدورنو، وماك هوركهيمر»، مؤسسا مدرسة فراكفورت أن مؤسسة الإعلام الحديث، ما هي إلا أداة للسيطرة الاجتماعية، وإعادة إنتاج المجتمع بأنماطه السائدة. ويقترب فكر مدرسة فرانكفورت في هذا من فكر بودليار، الذي وصل به موقفه السلبي من الإعلام الحديث، إلى حد اعتبار ثقافة «الميديا»، هي الجريمة الكاملة التي تدفع جماهير مشاهديها إلى جحافل التجنيس والتهميش. وقد هاجم هيبرماس التلفزيون، متهما إياه بإفساد ساحة الرأي العام، إلى حد القول إنه يرتد بالمجتمع إلى نظام الإقطاع. وهو ما يتفق مع رأي كارل بوبر، الذي خلص إلى أن الإعلام الحديث يضر بالديمقراطية، ولا يعمل على نشرها وتعميمها.

وضمن توجيهات المدرسة النقدية/مدرسة فرانكفورت، واصل «هربرت ماركوز» نقده لهيمنة وسائل الإعلام، التي تسيء وتنمط وتسطح الأذواق، وتنتج أوهام المساواة بين الطبقات الاجتماعية، مؤكداً على أن الصناعات الثقافية فقط

---

(1) بيير بورديو: عن التلفزيون ولآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، المحروسة للنشر والمعلومات، القاهرة ـ 1999، ص 77

حلجات زائفة ومؤلف كتاب «الإنسان ذو البعد الواحد»، حيث يعتبر العقل الأداتي، هو أسلوب التفكير المهيمن في العالم الحديث: حيث أن العلاقات بين البشر، تبدو كما لو أنها علاقات بين أشياء، وأن نظرة البشر لأنفسهم ولغيرهم، تغدو كنظرتهم لأشياء مادية، وأن العالم الاجتماعي أصبح، يبدو كما لو أنه طبيعة ثابتة لا تتغير. حيث تعمل وسائل الإعلام عن طريق مضامينها، على إنتاج نمط من الإنسان، يؤدي دوره في المجتمع وفقاً للتوقعات السائدة، دون أن يشارك في مقارعة أو تغيير ما هو قائم في المجتمع. كما أنها تقضي على التنوع الثقافي، حيص يصبح إنسان وسائل الإعلام يفكر التفكير نفسه، ويسلك سلوكاً شبه موحد. كما تقوم هذه الوسائل بترويج بضاعات، ذات طابع تجاري مرتبط بالإنتاج الرأسمالي المربح(1).

إن منظري مدرسة فرانكفورت يرون أن الإعلام الحديث، يعمل على إخماد نوازع التفرقة الطبقية، وعلى ضمور الوعي الثوري لذى الطبقات المستضعفة، وعلى دمج العمال في نسيج المجتمع الرأسمالي المعاصر. وهو الأمر الذي يستوجب إعادة النظر في المدخل الطبقي كوسيلة لإحداث التغيير الاجتماعي. ويرى هابرماس أن الوسيلة لذلك هي خلق ساحة جديدة لمجال الرأي العام أكثر شفافية وتواصلاً، وذلك من خلال تكنولوجيا الإعلام.

شاع استخدام استعارة «القرية الكونية»، وليدة الإعلام الحديث الذي سحق المكان، وسعى إلى إقامة شبكة من العلاقات، تربط بين الأفراد والجماعات والأمم والثقافات. وقد ذهبت نظرية «الإمبريالية الإعلامية»، التي أسسها هربرت شيللر إلى القول، بأنه تم استخدام قوة الميديا من أجل فرض القيم والعادات والنزعات الاستهلاكية، كثقافة أجنبية وافدة على حساب الثقافة المحلية. وقد أشار خطاب الإمبريالية الإعلامية إلى السياق الأشمل للإمبريالية الثقافية، حيث ظهر تحالفه مع القوى الاقتصادية والسياسية والعسكرية. كما أنه خطاب عمل على تهديد للهويات القومية، والمثال على ذلك سيادة اللغة الإنجليزية في وسائل الإعلام، خاصة في الإنترنيت.

---

(1) هربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط3 ـ1988، ص 25، 195

الخطاب الإشهاري صناعة ثقافية وإعلامية

لعبت الميديا خاصة التلفزيون والسينما، والإنترنيت وفنون الإعلان والإعلام، في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حيناً، وأشكال سلبية حيناً آخر. فهناك حضور جارف للصور الإشهارية في حياة الإنسان الحديث، إنها حاضرة في التربية والتعليم، وفي الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية والمسرحية والتشكيلية وفي بطاقات الهوية وأجهزة الكومبيوتر وعبر شبكات الإنترنيت والفضائيات والتليفونات المحمولة، وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة وفي العروض الفنية، وفي صناعة النجوم في السينما والتلفزيون والرياضة والسياسة. لكن عصر الصورة الإشهارية هذا، كانت له آثار سلبية؛ تلك التي رصدها مفكرون معاصرون، فتحدثوا عن توجيه الصورة الإشهارية، لتزييف الوعي وإخفاء الحقيقة، وأيضاً الإعلاء والإشهار من قيمة السطحي والمؤقت والعابر، على حساب الحقيقي والجوهري والثابت.

نعيش الآن في عالم تتخلله الصور الإشهارية، بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه؛ حيث تملأ الصور الإشهارية الصحف والمجلات والكتب والملابس، ولوحات الإعلانات، بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة. لقد أصبح المجتمع الإنساني مجتمعاً تقوم الصورة الإشهارية بالوساطة، خلاله في الأنشطة الإنسانية كافة. إلى درجة تحذير بعض المفكرين من طغيان ظاهرة الصور الإشهارية على ثقافة الإنسان. نحن محاطون اليوم بالصور الإشهارية، ففي كل زاوية نلتفت إليها تواجهنا الصور الإشهارية والإعلانية، الصور موجودة في كل مكان، في البيت، في الشارع، وفي ملاعب الكرة ووسائل المواصلات، حيث الإعلانات الثابتة والمتحركة، المضيئة وغير المضيئة.

لقد أصبحنا فعلاً نعيش في حضارة الصورة الإشهارية. ولم يعد ممكنا أن نفكر في كثير من أمور حياتنا السياسية والاقتصادية والتربوية والترفيهية من دون أن نفكر في الصور. إن يومنا مزدحم بالإعلانات التي تتدفق عبر أجهزة التليفزيون، من خلال النشرات الإخبارية والبرامج الحوارية والصحف اليومية، وهناك أيضاً إعلانات المال والاقتصاد، وهناك الصور الإشهارية التي تتخلل

الأفلام والمسلسلات، والأغاني والألعاب الرياضية. وهناك التفكير في نجوم هذه المجلات، ومجاولات الشباب محاكاتهم والتوحد معهم. لقد أصبح عالم النفس البشرية عالماً تشغله صناعة الصور الإشهارية إلى حد كبير. إن مهرجانات التسوق ومعارض السيارات والكتب، هي أمثلة واضحة على نزعة العرض والاستعراض والتلاعب بعقول المشاهدين والمتلقين(1).

يعد الخطاب الإشهاري صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا بأتم معنى الكلمة. إنه ميدان جديد خصب وحيوي، نال اهتمامات واسعة من النقد الثقافي، كخطاب له خصويته الثقافية، التي تزوده بالطاقة على التواصل الفعال مع المتلقي، بغية تمرير خطابه وتحقيق منفعته، باستعمال كل الوسائط المعرفية المتاحة له، ولذلك فهو خطاب ذو سيادة، يرتبط بسلطة وسائل الثقافة والمال، ويوظفهما من أجل استمالة المتلقي، وإقناعه بالخدمة المعلن عنها، وبهذا فهو البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الأرباح، مع هجرة الهاجس الاجتماعي(2).

إن الإشهار كوسيلة للاتصال يعتبر مزدوج الاتجاه، ومتعدد الأغراض. فقد يكون الهدف هو توفير المعلومات، والتأثير بطريقة غير مباشرة، أو قد يكون الهدف هو إقناع وإغراء المتلقي، على الاقتناء. وقد يتضمن الإعلان/ الإشهار فكرة الترويج. وهكذا يتم توصيل المعلومات إلى الأطراف المتخلفة، من خلال وسيلة معلومة ومتخصصة.

وهناك العديد من الوسائل التي يمكن استخدامها، سواء مرئية التلفزيون/ السينما، أو مسموعة/ الراديو، أو مقروءة/ الصحف. إن الإشهار هو جهد مدفوع القيمة، بمعنى إن المعلن يقوم بدفع تكاليف الإعلان/ الإشهار إلى الجهة، التي ستتولى توصيل المعلومات إلى القطاع المستهدف.

إن الإشهار هو السلطة الهادئة، التي تمارسها المؤسسات لضمان استمرارها ونفوذها، ويعد هذا الوصف دقيقاً في تحديد تأثير الإشهار في الجمهور، فالتأثير

---

(1) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، ص 359

(2) محمد شكري سلام: ثورة الاتصال والإعلام من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر، العدد 1/ المجلد 32 _ 2003، ص 90

يكون غالباً عن طيبة خاطر، لكنه يتضمن عنفا رمزياً، لأنه يدفع إلى استهلاك المنتوجات لا إرادياً، استهلاك من أجل الاستهلاك. إنه تلك الصورة المصنعة والمكثفة، والتي تتفاعل فيها عدة عوامل، وتتآلف وتتبادل الأخذ والعطاء، لإحداث خطاب أو إنتاج معرفة، أو مادة يستحضر من خلالها تفاعل المتلقي، مع المادة الإشهارية أو المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب الإشهاري. خطاب يتوسل بكل الأدوات، يخاطب كل الحواس، ويوظف كل اللغات والأشكال والأنظمة، ويوظف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلوماتت وطرائق الاتصال والتواصل(1).

عالم الشهرة والمشهورين في عالم عروض الميديا، تصنعه الصورة الإشهارية. حيث يكون المشاهير هم أيقونات ثقافة الميديا، نجوم الحياة اليومية النهارية والليلية. لقد أصبح نجوم أمثال مادونا، وتوم كروز، ومايكل جوردان، وجينيفر لوبيز، بمثابة المنتج والصورة، السلعة التي تباع باسمها وعلامتها المسجلة، بل التي تباع من خلالها سلع أخرى مثل البيبسي والكوكولا. تتعدد الانتقادات الخاصة بتأثير الإشهار على النواحي الاجتماعية في المجتمع، من حيث تأثيره على الأفراد كجماعات، وعلى القيم الحضارية والثقافية، ومستوى المعيشة على مستوى الدولة ككل. حيث يفشل الإشهار في رفع المستوى الثقافي للمجتمع، ويؤدي إلى انخفاض الذوق العام، بما يلجأ إليه بعدد من الأساليب غير المناسبة. كما أن الإشهار قد يساعد على خلق رغبات وتطلعات لدى الأفراد، لا يستطيعون إشباعها الأمر الذي يتسبب في عدم استقرار الحياة الاجتماعية وانتظامها.

يؤدي التغير في عوامل الثقافة إلى تحليلات وتطبيقات هامة في مجال الإشهار، فالتغيرات في عوامل الثقافة يكون لها تأثير على الجوانب التسويقية، مثل تقسيم السوق إلى قطاعات، تنمية وتطوير المنتجات والإشهار والإعلان. فزيادة رغبة الأفراد في رفع مستوى رفاهيتهم، شجع العديد من المؤسسات على القيام بالابتكارات، وتقديم المنتجات الجديدة والإعلان عنها. ومن ناحية أخرى يتأثر الإشهار يالقيم الموجودة في المجتمع، وفي نفس الوقت يجب أن يعكسها.

---

(1) عبد الرحمن مودن: الصورة الإشهارية، علامات، العدد 18، المغرب ـ 2002، ص 43

فالكثير من الحملات الإعلانية تركز على تأصيل قيم معينة لدى الأفراد، وربطها باستخدام المنتوج. بالإضافة إلى ذلك نجد أن الإعلان يجب أن يتوافق مع القيم السائدة في المجتمع. فعلى سبيل المثال فإن الكثير من الإعلانات، التي قد تكون مقبولة في بعض المجتمعات، والتي قد تستخدم فيها بعض العلاقات العاطفية، في توضيح فكرة الإعلان/الإشهار، لا تكون مقبولة في الكثير من البلدان، نظراً لتعارضها مع القيم الروحية السائدة في هذه المجتمعات[1].

يستثمر الإشهار مواقف معينة لدعم وجهة نظر محددة، والعمل على الإقناع بها بشتى الوسائل، بما يحمل من دلالات لغوية تبليغية للأشخاص، ومشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم. ويتخذ عدة وسائل للإقناع؛ كالحركات والإيماءات، والكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب. والصورة الثابتة والكلمة الكتوبة، في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات، والصورة السمعية/البصرية في التلفزة، حيث يتم استخدام الصورة واللون والموسيقى، وطريقة الأداء والحركة والموضوع، تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض، لتجعل من الخطاب الإشهاري عبارة عن «ميكرو فيلم»، يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون، يكونون فريقاً متخصصاً، في الإخراج والديكور ووضع الأثاث والحلاقة والتجميل، والإضاءة والديكور وضبط الصوت، واختيار اللغة المناسبة للمقام. إن عالم الوصلة الإشهارة، هو عالم الهوية، هوية لفظية طباعية/ المكتوب، أو هوية صوتية/المسموع، أو هوية بصرية/المرئي، ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائما، إلى تأثيث عالم إنساني، يتوسطه أو يزينه كيان متميز. ولهذا السبب فإن الوصلة الإشهارية، تسعى دائما من خلال طرائق يناء دلالاتها، ومن خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التشكيلية، إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه[2].

يمكن القول بأن الإشهار بصفة خاصة، لا يتفاعل فقط مع العملية الثقافية على كل مستوى، بل يمكن أن يكون وسيلة فعالة للتغيير في الثقافة، وبحيث

(1) محمد فريد الصحن: الإعلان، الدار الجامعية، االاسكندرية ـ 2002، ص 116

(2) سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 112، 113 ـ 2000، ص 101

يكون الإشهار أحد عوامل الثقافة ذاتها. فعن طريق الإعلان يمكن التأثير على معتقدات الأفراد أو تشجيعهم، على القيام بتغيير قيمهم وتصرفاتهم وتأصيل بعض المعتقدات المرغوبة. فمع تقدم المجتمعات وزيادة أوقات الفراغ والتسلية، يلعب الإشهار دوراً في طريقة الاستمتاع بوقت الفراغ. مثل الإعلان عن الرحلات الداخلية والخارجية، ويهدف الإعلان في بعض الأحيان إلى رفع الذوق العام والمستوى الثقافي، عن طريق الإعلان عن الفنون واالآداب المختلفة.

النصوص والخطابات الإشهارية في الوسائل الإعلامية

إن اختيار الوسيلة الإعلانية والإشهارية، يتضمن العديد من القرارات التي تؤثر على فعالية الإشهار، مثل نوع الوسيلة، ثم البدائل المتاحة داخل كل وسيلة، مثل اختيار المجلات العامة، أو مجلات الحوادث للإعلان فيها، ثم تحديد التوقيت الملائم لنشر الرسالة أو بثها، وكذلك اتخاذ القرار المناسب من النواحي السابقة، سوف يؤثر على فعالية الإعلان والإشهار في تحقيق أهدافه. ويشير ااختيار الوسائل الإعلامية إلى عملية شراء الوقت أو المساحة اللازمة للإعلان. وبالرغم من توافر البدائل المختلفة لنشر الإعلانات، إلا أن هناك العديد من الوسائل أثبتت فعاليتها، والبعض الآخر قد نما وازدهر. ومن ضمن الوسائل الفعالة والتي تعتبر من الوسائل الإعلامية الأساسية، هي التلفزيون والراديو والصحف والمجلات، هذا بالإضافة إلى بعض الوسائل المساعدة، مثل الإعلان بالبريد والملصقات (اللوحات المنقوشة، اللوحات المضيئة)، وإعلانات الطرق، ووسائل نقل الركاب والإعلان عن نقطة الشراء.

فإذا تطلبت الرسالة الإعلانية كلمات من الصعب نطقها أو استيعابها، فإن الراديو كوسيلة، تصبح غيرمناسبة بعكس ما إذا كانت الرسالة خفيفة وقصيرة، فإن الراديو أو التلفزيون يصبحاً وسيلتين فعاليتين. وتتطلب الرسالة الطويلة ذات متطلبات فنية معينة، استخدام الوسائل المطبوعة مثل الصحف والمجلات. فبعض الإعلانات قد تفضل طبع رسائلها الإعلانية على ورق فاخر واستخدام الألوان فيها، فعندئذ يفضل استخدام المجلات المصممة على نفس المستوى من الطباعة.

ويعتبر التلفزيون كوسيلة إعلانية من أفضل الوسائل تأثيراً على المستهلكين المرتقبين وأكثرها تكلفة. والسبب في نجاح الإعلان التلفزيوني مقارنة بالوسائل

الأخرى، يكمن في ناحيتين: الأولى: متعلقة بالتلفزيون ذاته كونه أداة أساسية للتسلية، يعرض تشكيلة كبيرة من البرامج، التي تهم الجماهير المختلفة. والثانية، متعلقة بالتلفزيون حيث يجمع خصائص الإعلان، في كافة الوسائل الأخرى، منحيث الصوت/ الراديو، والرؤية/الصحف والمجلات، وعرض المنتوج مضافاً إمكانية استخدام المؤثرات الحركية والإقناع، عن طريق المشاهدة كمؤثرات تنتج في التأثير على المستهلكين والمتلقين بصورة كبيرة.

تدريجياً تطور التليفزيون بالأشكال التي نعرفها الآن، فأصبحت هناك مئات القنوات الفضائية، التي يمكن استقبالها عن طريق الأقمار الصناعية. كما أصبح ممكنا استقبال هذه القنوات عن طريق الكومبيوتر، والتليفونات المتحركة أو المحمولة، وعبر شاشات كبيرة أو صغيرة، ومن خلال أجهزة استقبال تنشر فوق بنايات متعددة، تمتد عبر العالم من شرقه إلى غربه، ومن شماله إلى جنوبه. وتطور استخدام التليفزيون في الإعلان، لأنه بدا أنه يدمج بين الجاذبية البصرية للمجلات، والأصوات المؤثرة الخاصة بالراديو، مع الصور المتحركة الخاصة بالسينما في وسيط جديد أكثر قدرة على الإغراء والإقناع.

هكذا الامتزاج بين عالم الإعلان وعالم التليفزيون، فأصبحت لشبكات التليفزيون وكالات الإعلان الخاصة بها، أو أصبحت لها مشاركتها الكبيرة في الوكالات الإعلانية الضخمة الموجودة فعلاً، وقد أسهم ذلك كله في النمو الكبير لعالم البيع والشراء، ولدنيا الامتلاك والاستهلاك. وهكذا تزايد حجم الإعلانات ومدتها في عالم التليفزيون، فظهرت قنوات جديدة متخصصة في الإعلان عن السلع وبيعها عن طرق التليفزيون، وتوصيل الطلبات إلى منازل المستهلكين أو أماكن عملهم، وظهرت برامج موجهة نحو جماهير مستهدفة محددة في ضوء النوع (ذكر أنثى)، والعمر والدخل بدلاً من برامج تستهدف عالم السوق بشكل عام.

كما تداخلت عوالم الإعلان مع عالم الدراما والغناء، فأصبحت هناك إعلانات داخل المسلسلات، ومسلسلات تكتب وتمثل بهدف بهدف الإعلان، عن بعض السلع بشكل مباشر أو غير مباشر، وأصبحت المسلسلات الدرامية أشبه بعروض الأزياء أو «الكتالوجات»، التي تحتوي على سلع معروضة بأشكال جذابة، براقة ولامعة. زمثلما نجد بعض مخرجي السينما، الذين يشكرون بعض

الفنادق والشركات التي دعمت أفلامهم. والذين قاموا أيضاً بعرض مشاهد من هذه الفنادق، وبعض النتوجات لهذه الشركات (كالسجاد والمفروشات) في أفلامهم. فإن كثيراً من مسلسلات التلفزيون، تقوم بعرض هذه السلع والخدمات بالطريقة نفسها أيضاً الآن.

هكذا انداحت الحدود بين عالم الخيال وعالم الواقع، عالم الترفيه والتسلية والدراما، وعالم البيع والشراء والسلع والإعلان، والهدف الأساسي من ذلك كله هو الربح، الذي قد يجيء قبل الاستمتاع أو بعده، أو مصاحباً له، لا يهم، وينتهي الاستمتاع بانتهاء عرض المسلسل أو الفيلم، لكن الرغبة الملحة المهيمنة في الشراء والاقتناء والاستهلاك، تبقى موجودة ومستمرة. والقاعدة هي تقديم التسلية الخفيفة على حساب أشكال البرامج الأخرى، يحدث هذا في الوقت نفسه، مع الزيادة الكبيرة في عدد القنوات الفضائية عبر العالم، ومع زيادة عدد المستقبلين لهذه القنوات وزيادة التنافسبينها، مع ضعف تأثير عمليات الاحتكار لتيلفزيون الدولة، وعزوف الكثير عن مشاهدته بسبب ما يبثه من أخبار سياسية متكررة، وما يخضع له من رقابة صارمة[1].

ومن حيث النصوص الإعلانية، هناك العديد من التصنيفات لأنواع النصوص الإعلانية المستخدمة في تحرير الرسالة: فهناك (الرسالة الوصفية)، التي تعتمد على محاولة صياغة المعلومات الإعلانية، المتعلقة بالمنتوج أو الخدمة، في شكل توضيحي أو تعليمي يساعد المستهلك/المتلقي، على التعرف مزاياها وخصائصها وفوائدها. وهناك (الرسالة القصصية)، التي تعتمد على إبراز موقف معين وإظهاره في شكل قصية معينة، تبدأ بمشكلة معينة والآثار المترتبة عليها، ثم اكتشاف الحل واقتراحات القارئ، أو المشاهد بالتصرف، والبدء بإظهار المشكلة بخلق الجو القصصي المناسب، لدى المستهلك المرتقب لتقبل الرسالة الإعلانية. ومن ثم فإن عند سرد القصة، أو إظهارها على الشاشة يكون المستهلك، قد تهيأ نفسياً للتجاوب معها وتقبل الأفكار الإعلانية المطلوب توصيلها إليه.

أما (الرسالة الاستشهادية)، فتعتمد على استخدام شخصية معينة، ذات شهرة

---

(1) شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، ص 380، 381

وقبول من جانب المتلقين المرتقبين، في وصف النتاج المعلن عنه، وبيان مزاياه وخصائصه. ويتم فيها التوصية بالاستخدام سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، على أساس أن الشخصية التي تتعدد مزاياها تنصح ضمنياً باستخدامها. وتعتمد (الرسالة الخفيفة) على تقديم رسالة إعلانية، تقوم على الخفة والمرح عن طريق إدخال بعض العناصر الفكاهية في النص، تعتمد على مخاطبة قلوب المتلقين والمستهلكين، وذلك بدلاً من الاعتماد على تقديم معلومات فيشكل نص صريح وجامد. أم (الرسالة الحوارية)، تستخدم بنجاح في حالة الإعلان بالتلفزيون والراديو، حيث تعتمد على إجراء حوار بين فردين أو أكثر، حول منافع استخدام المنتوج، أو قدرتها على حل مشكلة معينة، حيث يظهر فرد معين بالتحدث عن وجود مشكلة معينة، ويقترح الفرد استخدام السلعة، وذلك بناء على خبرته السابقة فيها. وكلما كان الحوار طبيعياً وصادقاً وواقعياً، كلما زاد احتمال تأثر المستهلك المرتقب بالرسالة و الإعلانية[1].

يشكل الإشهار حدثاً تواصلياً، كما أنه خطاب لغوي إعلامي، صيغ في سياقات اجتماعية وثقافية، وأعراف لغوية استقر عليها المجتمع، الذي تحدث فيه عملية التواصل. فعلى المعلن/ صاحب الإشهار أن يتيقن من أن يكون إعلانه ملحوظا، أي لافتاً لانتباه المتلقي/ القارئ/ المستهلك. وأن يقنعه بأن منتوجه يلبي مزيداً من حاجاته، أو يقدم له خدمة إضافية، وأن البضاعة المعلن عنها، لها ميزات معينة ونوعية، تجعلها متفوقة على غيرها. ثم إن على مصمم الإشهار والإعلانات، أن يبني إشهاره بناء لغويا ومضمونيا، على نحو يجعله قادراً على حمل رسالته، حتى من وجهة نظر المتلقي، الذي يلاحظ الإعلان ويقرر عدم قراءته.

ويرى بعض نقدة الإعلان والإشهار أن وظائف مصمم الإعلانات، تتمثل في: لفت الانتباه، وإثارة الاهتمام، والتحفيز وتحقيق الرغبة، وخلق قناعة لدي المتلقي/ المستهلك. وكذا اللجوء إلى الوعد بجوائز مجانية، أو أسعار منخفضة أو هدايا قيمة، واستخدام عبارات تدل على ندرة المنتوج وجودته وتميزه. والادعاء بأن المنتج يتوافق واحياجات المستهلك. ويهمنا في هذا السياق «الإقناع»، أي

(1) محمد فريد الصحن: الإعلان، مرجع سابق، ص 222، 223

الوظيفة الإقناعية للإشهار.

وظاهر أن أهم وسائل الإقناع، ربط المنتج بحاجات المستهلك النفسية والجسدية والاقتصادية والاجتماعية. ويظهر أن تصميم الإعلان ليس وقفاً على الاقتصادي، وإنما يتدخل فيه النفسانيون وعلماء الاجتماع واللسانيون ورجالات الإعلام. وبذلك يستطيع المعلن أن يخاطب المتلقين وفق معلومات دقيقة، عن طباعهم وميولهم ورغباتهم. وكذا القول فيما يتعلق بعلماء الاجتماع، الذين يضعون مستخلصات علومهم؛ المتعلقة بالطبقة والدخل والسكن، والجنس بين أيدي المعلنين. ثم اللغويين والإعلاميين، أن يأخذوا باعتبارهم هذه المتغيرات كلها، عندما يصوغون الإعلان رسالة لغوية إعلامية(1).

تفاعل العلامات والأنساق الثقافية في الخطاب الإشهاري

تعد السميوطيقا/ علم العلامات فرعاً من النقد الثقافي، تمكننا من إيجاد معنى ما في النصوص والظواهر الأخرى، وأنه قد تم تطبيق التحليل السيميوطيقي على كل شيء في حياتنا المعاصرة، ابتداء من الموضة إلى إعلانات المجلات، والإعلانات التجارية في الإذاعة والتلفزيون، والأزياء، وتحليل تعبيرات الوجه الإنساني. فالمفهوم الأساسي لعلم العلامات، هو العلامة أو الرمز. فمن خلال العلامة تبدأ المناقشة عن السيميوطيقا والنقد الثقافي، فما يقوم به علم الإشارات والعلامات هو تزويدنا، بأساليب أكثر تنقيحاً وتعقيداً لتفسير الرسائل وإرسالها، وهو يزودنا على وجه الخصوص بطرق لتجلي النصوص في الثقافات، والثقافات كنصوص.

إن دراسة النقاد الثقافيين شمل عملية فك شفرات النصوص لأنواع عديدة، في نطاقات وسياقات مختلفة: الكلمات والصور والأغراض والأعمال الأدبية وشبه الدبية، والطقوس الاجتماعية وإعداد الطعام، والتنشئة الاجتماعية. كما أن مفهومي: الدلالة أو المفهوم الضمني، وفك العلامات، هما مفهومان يؤثران على المعنى الثقافي بأساليب مختلفة. حيث أن الدلالة أو المفهوم الضمني، مصطلح

(1) وليد أحمد العناتي، لغة الإعلان التجاري، مجلة التواصل، جامعة عنابة، العدد 14، جوان ــ 2005، ص 17

مستخدم لوصف المعاني الثقافية، وهو يشمل الصورة أو الشكل. أما فك العلامات ودلالته الرمزية، فيشمل الصور والأصوات والأشياء، وأشكال أخرى من الاتصالات[1].

في هذا الإطار نتناول الخطاب الإشهاري من خلال ثلاثة عناصر: الخطاب الإشهاري ـ الصورة الإشهارية ـ اللغة الإشهارية. باعتبار أن الإشهار خطاب له مساحة انتشار كبيرة، يقدم بشكل مختصر منتوجاً تجارياً أو ثقافياً أو سياسياً، وذلك من أجل الإقناع بأهميته، ويستهدف أن يقوم المتلقي بفعل الشراء وبفعل الاختيار. إن الخطاب الإشهاري يطمح إلى أن يكون حقيقياً، بمعنى مطابقاً للواقع السوسيو ثقافي، حيث يمثل أحداثاً وأوضاعاً، تجد تماثلاً لها عند المتلقي. وحيث تشكل المشاهد الإشهارية، نموذجاً لثقافة البلد أو المجتمع المعني بالأمر، أي المعني بهذه الوصلة الإشهارية. أما الصورة الإشهارية، فإنها تحاول أن تقدم الهوايات والعادات والعلاقات الاجتماعية، والبيئة والمرأة والعائلة والحياة الزوجية، وذلك وفق شفرة إيقونوغرافية محددة.

إن الصورة الإشهارية تحاول إثارة الأثر الواقعي، وإعادة صياغته وتشكيله وفق مقاييس إشهارية، من ديكور وألوان وزوايا إلى غير ذلك من المكونات. أما اللغة الإشهارية فتتوخى الاقتصاد في الكلمات وجعلها مختصرة ومقتضبة، مع البحث المستمر عن إمكانيات التأثير في المتلقي على حساب القوانين الصارمة. إن اللغة الإشهارية تفرض على محرر الواجهة أو الشعار أو الإعلان الحد من الثرثرة، وألا يبقي إلا العناصر المهمة. كما أنها تفرض اسم العلامة، واختيار كلمات نادرة ومثيرة. وهي التي، أي أن اللغة الإشهارية، تملي شكل الجملة معطية إياها شكلها البرقي، الذي يميز غالباً الإشهار العصري. إن هدف اللغة الإشهارية وقوانينها التعبيرية، هيتكوين جملة غير منتظمة، أي جملة إخبارية، حيث لا يوجد تركيب محدد للجملة، ولكن مجرد كلمات متتالية. بل إن هذه الجمل الإخبارية ذاتها، لا تمارس فعل الإخبار التام، فاللغة الإشهارية لا تعطيك المكونات المضبوطة للمنتوج ولا أصله، ولا مدة صلاحيته. أما المعلن لا يعطي

(1) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ـ 2003، ص 126

معلومة إلا في الحدود، التي يعتقد أنها يمكن أن ترفع من المبيعات ومردوديتها.

وأما الإشهار بالإضافة إلى اعتماده على تقنيات فنية (الألوان والصورة والزوايا)، فيعتمد على الصور البلاغية، من أجل حبك لغته الإشهارية. وما دامت البلاغة هي فن التخاطب، فإن الإشهاري يعمد إلى توظيف الجناس والطباق والمبالغة لاستجلاء صور الأفكار[1].

وفي ضوء تحليل النقد الثقافي نخلص إلى أن الإشهار، هو جزء من ثقافة المجتمع الحديث، والقائمين عليه هم مثقفون: مخرجون وكتاب سيناريو ومهندسو ديكور ولغويون. وبالتالي تقع على عاتقهم مهمة مخاطبة المتلقي/من خلال مجاله السوسيو ثقافي والإثني والحضاري والفكري. ويترتب عن هذا وضع الأسس الأولية لفعل التخاطب والتواصل عبر الإشهار، أولاً من خلال اللغة الأم حرفاً ومعنى. وثانياً، من خلال الحقل السوسيو ثقافي والإثنوغرافي لمجتمعنا، وذلك باللجوء مثلاً إلى: نماذج شعرية تفي بالغرض الإشهاري، فتمنح هذا الأخير مسحة جمالية شعرية/شعرية الخطاب الإشهاري. وكذا توظيف المثل الشعبي وكل ما له علاقة بالموروث الثقافي الحكائي، وبالذاكرة الجماعية. علاوة على الانفتاح على الآخر/الأجنبي، ليس بتركيب سيناريو إشهاري لأنماط حياته اليومية وقيمتها، بل من خلال اللجوء إلى الترجمة، ترجمة الشعرية والأمثال الشعبية، والحكايات وغيرها لنقل ثقافتنا إليه. ومن هنا لا بأس من استحضار السياحة وعلاقتها بالإشهار.

الخطاب الإشهاري من وجهة نظر النقد الثقافي

معلوم أن الإشهار جزء لا يتجزأ من الثقافة، لذا لا يمكن الإحاطة به إحاطة فعلية، من منطلقات أحادية الجانب، كذلك التي تركز على فقط على الجانب الفني أو الجمالي أو التقني، دون ربطه بالإطار السوسيو حضاري الذي ينتج فيه. لعل ردود الفعل المناوئة للخطاب الإشهاري من جمهرة المتلقين، كفيلة بتبيان ما للدائرة القيمية، التي يدور في فلكها المنتوج المروج له، من دور في توجيه

(1) فاطمة كدو: لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي، ضمن كتاب العربية في الإشهار والواجهة، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط ـ 2003، ص 146، 147

المعنى وتأويل الصور، بحيث يدخل المعنى، وتدخل الصور، حلبة صراع حضاري لا هوادة فيه، بين الأنساق الثقافية ومرجعياتها المتباينة. هكذا أضحى الإشهار أو الإعلان التجاري، يهدف إلى فرض مضمون معين ذي طبيعة عدوانية، لأنه يقوم على قولبة الفكر والرؤية والذوق والوجدان، تحدده جهة معينة. وهكذا يقف الاختلاف الثقافي اليقظ والواعي، حجرة عثرة في وجه قولبة الفكر والوعي وعولبة السلوك، حيث يتبنى الإشهار بتقنياته العالية لتدجين الفكر والسلوك والوجدان والعادات، بغير قليل من العنف والعدوانية والإغراءات المدسوسة، ليخدم بكل خضوع وولاء عمالقة الاقتصاد وبارونات الإعلام[1].

يركز الإعلان/الإشهار على المستهلك وليس على المنتج، ويقوم أساسا على مبدأ سيكولوجي، يقول إن الانجذاب الانفعالي وليس القناع العقلي هو الأساس في الإعلان، ولذلك وجه المعلنون اهتمامهم نحو الجاذبية العامة، للأفلام السينمائية ولصحف التابلويد، ومجلات الترفيه والتسلية ثم الراديو، وبعد ذلك إلى التلفزيون، ولعبت الألوان والحركة والبريق دوراً كبيراً في هذا الأمر. فأدى ذلك أن انتقد عالم الإعلان والخطاب الإشهاري، من جانب مفكرين كثيرين ونقاد الثقافة والنقد الثقافي، حيث ذهبوا إلى أن صناعة الإعلان والإشهار، هي الأساس في خلق ثقافة الاستهلاك في القرن العشرين ومطلع الحادي والعشرين، وأن صناعة الإعلان والإشهار، هي التي مارست تأثيراً كبيراً في المجتمع الاستهلاكي المعاصر، بما يعادل تاثير المؤسسات الدينية والتربوية وغيرها من المؤسسات، وليس هناك من حافز يدفع إلى التطور الجوهري الخاص بالفرد أو المجتمع، يكون موجوداً داخل الإعلان، فكل ما يفعله هو تكريس ثقافة الانصياع والاستهلاك.

وانتقد آخرون عالم الإعلان والإشهار، لأن المصانع والبائعين يريدون استعادة النقود، التي أنفقوها على الإعلانات والإشهار من خلال المستهلك نفسه، كما أن الإعلانات تعمل في مضاد للاختيار العقلاني من جانب المستهلك، وكذلك الاستخدام الفعال لموارده وإمكاناته، فالمستهلك لا يختار السلعة على أساس الكفاءة والسعر؛ ولكن على أساس الإغراء، وقدرة الإعلان

(1) سعيد بنكراد: الإرسالية الإشهارية والتأويل، علامات، العدد 12 _ 1999، ص 56

على التلاعب بمشاعره، وكذلك قدرته على خلق حاجات زائفة، من خلال إقناعه المستهلكين، بأنهم يحتاجون إلى مثل هذه المنتجات، في حين أنهم في حقيقة الأمر، لا يكونون في حاجة إليها. هكذا يكون الإعلان/الإشهار آلية أساسية في المجتمعات الرأسمالية، لأنه دائما ولحاجة ترفيه إلى الشراء، والاستهلاك للسلع والخدمات، التي تنتجها المؤسسات الرأسمالية المتنوعة، وهي الحاجة التي تتحول إلى ضرورة ملحة بعد ذلك. إنه وسيلة كما يقول بعض النقاد الثقافيين، لإبعاد عقول الطبقة الكادحة والوسطى عن الطبيعة الاستغلالية والمتوحشة للرأسمالية، وعن الشروط العمعية التي يعيشون فيها، وهكذا يستمر المجتمع الرأسمالي حيا ويزدهر[1].

ومع ذلك يقول آخرون إن الإعلان، يؤكد حق المستهلك في الاختيار، من بين بدائل عدة، في ضوء احتياجاته وظروفه، وأن الإعلان/الإشهار يساعد على التنافس بين المؤسسات الإنتاجية والخدمية، لتطوير سلعها وتحسينها، وخفض أسعارها لمصلحة المستهلك، وأن الإعلان قد يستخدم أيضاً لأغراض طيبة وإنسانية وخيرية ومعلوماتية، ولا يكون بالضرورة مرتبطا باهداف استغلالية أو قمعية، أو ملازما لها بطريقة حتمية. لم يكن الإعلان/الإشهار بطبيعة الحال، هو العامل الذي خلق ثقافة الاستهلاك، فهناك عوامل سياسية واقتصادية وتكنولوجية كثيرة أسهمت في تطور المجتمع المعاصر. وقد عالم الإعلان والخطاب الإشهاري بتطوراته الكبيرة، القائمة على أساس الصورة والكلمة، وكذلك التلاعب بالانفعالات والاحتياجات، هو العامل المروج لها، وكانت ثقافة الاستهلاك علامة مسجلة دالة عليها.

النقد الثقافي وجمالية الموسيقى والرقص

الموسيقى لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، ومظهر هام من مظاهر العولمة، لما تحمله بداخلها من نزعة إنسانية لا تقف أمامها السدود أو الحدود، فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى، هي أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية.

---

(1) بيير بورديو: عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، القاهرة المحروسة للمعلومات والنشر ـ 1999، ص 77

فمن خلالها تشيع المسرة والمتعة في العديد من المجتمعات البشرية، وعبرها تنتقل الانفعالات والوجدانات الكونية إلى سائر المجتمعات الإنسانية. تساهم الموسيقى بشكل هام في استقرار الثقافات واستمرارها، كما أنها وسيلة مناسبة لتجميع الناس معاً من أجل الخير الأسمى، ومن أجل القيم الوطنية والقومية والإنسانية. وهناك وظائف أخرى للموسيقى، فهي قد تستخدم كخلفية صوتية في المطارات الدولية، والمطاعم، ومحلات التسويق، وفي عيادات بعض الأطباء كوسيلة علاج.

ثم جاء القرن العشرون بمناخ جديد، وبملامح جديدة لعالم - معولم - شكله التقدم العلمي المذهل، والثورات الاجتماعية الكبرى والحروب المدمرة، فاتخذت الفنون فيه مسارات غريبة، في بحثها عن أدوات جديدة للتعبير عن هذا المناخ، وانطلق الموسيقيون يجوبون عوالم غريبة من مذاهب تجديدية كالحوشية، التي تمجد التنافر والإيقاعات الطرقية العنيفة تشبها بالبدائيين. وكالدوديكافونية، التي تلغي المحور السلمي، وكل ما قامت عليه الموسيقى خلال قرون ثلاثة، وتستبدل به صفوفا من الأصوات الاثنى عشرية، وتلتزم به حرفياً، وقد تضيف إليه صفوفا من الإيقاعات، في تنظيم مطلق لعناصر النسيج الموسيقي، والموسيقى العشوائية العفوية، التي تنظر إلى الموسيقى كتكوين عشوائي تحكمه المصادفة، وقد تدخل إليه عناصر غير موسيقية. والموسيقى المصنوعة من أصوات مسبقة التسجيل على شريط مغناطيسي، يحور المؤلف في سرعاته، ويبني منه موسيقاه، والموسيقى الإلكترونية، التي تلغي الآلات الموسيقية كليا أو جزئيا، وتعتمد على مصادر كهربائية، يكون منها المؤلف ومهندس الصوت العمل الموسيقي، أو الموسيقى الكلاسيكية الحديثة، وهو مذهب يعود لموضوعية الكلاسيكية وتحفظها وصيغها، ولكن بلغة موسيقية عصرية.

وفي غمار هذه المذاهب التجديدية والهوجاء، وجد بعض المؤلفين الجادين خلاصهم ووسيلتهم للاقتراب من الجماهير في الموسيقى «القومية»، التي تمثلت لهم كتيار رشيد متعقل، يستند لعناصر موضوعية عميقة الجذور، يشعر الإنسان المعاصر بالحاجة النفسية لها في هذا العصر بأشد ما كانت قبلاً. وجدت في الاتجاهات الحديثة للغة القرن العشرين الموسيقية، مادة خصبة لاندماج عضوي مع الملامح الشعبية العالمية، بل واستنبطت من تلك الملامح الشعبية، عناصر

أخرى لتجديد الموسيقى على نطاق واسع، وذلك بفضل تقدم وسائل الجمع الميداني للفلكلور ومناهج تصنيفه وتدوينه وتحليله. وبفضل الدراسات العلمية للعلاقة بين الموسيقى الشعبية واللغة القومية (كوداي)، وتفنن المؤلفون القوميون المعاصرون في تطعيم لهجاتهم بعناصر من الموسيقى القديمة لشعوبهم، والتغني بأساطيرهم ومعتقداتهم[1].

ولعل أبرز مظاهر تطورات الموسيقى الحديثة في القرن العشرين، أنها تنحو منحى العولمة، مست شعوباً ذات ثقافات موسيقية، لها سمات شرقية وأبعاد موسيقية مميزة غير غربية، سواء في الجمهوريات الشرقية الآسيوية الإسلامية في الاتحاد السوفياتي، أو في بلاد الشرق الأوسط الإسلامي والعربي، وأسفرت في هذه التربة الشرقية عن مولد لهجات موسيقية شائقة وثرية، اتسم بعضها بأصالة وابتكار، وإن كان بعضها لم ينجح في مواجهة تحدي اللقاء مع موسيقى الغرب، فتخلى عن قيم أصيلة، في سبيل تطوير سطحي. ولا شك أن التزاوج، الذي يحدث بين عالمين موسيقيين مختلفين شرقي وغربي، أعطى للموسيقى مظاهر العولمة، وأسفر عن تغييرات بعيدة المدى في وسائل التعبير الموسيقي، تفرضها ظروف التحول الثقافي والاجتماعي واتجاهات العولمة[2].

فقد اتجه بعض المؤلفين الغربيين في غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقي، نحو الشرق وموسيقاه وظهرت في نفس الوقت بوادر اهتمام ثقافي وتعليمي بالموسيقى الشرقية، لإثراء الموسيقى كمصدر لإثراء الموسيقى الغربية المعاصرة في أوروبا وأميركا، التي أدرجت دراستها بأغلب جامعاتها، وفي أوروبا تدرس هذه الموسيقى في بعض مدارس التعليم العام مثل: ألمانيا العربية والسويد وغيرهما، حتى أنها أصبحت موضة ثقافية في الغرب في عصرنا. وهذا في ذاته تحول هام ومظهر من مظاهر العولمة في لقاء الشرق بالغرب.

وبقدر ما تقاربت الأذواق الموسيقية في زمن العولمة تعددت؛ فظهرت مصطلحات جديدة مثل «جمهور الذوق» لوصف «ثقافة الذوق»، واستخدم مصطلح جمهور «الذوق الموسيقي» لوصف الجماعة الاجتماعية، التي تضم

---

(1) سميحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت - 1992، ص 11

(2) المرجع السابق، ص 13

الأفراد المعجبين بنمط معين من الموسيقى، أو الأداء، مثلاً: المعجبين بالأوبرا بافا، أو الأشكال المرحة من الأوبرا، أو بأعمال برامز، أو المعجبين بالفيس بريسلي. أما ثقافة الذوق الموسيقي، فهي مجموعة القيم الجمالية التي تشترك فيها جماعة ما، كان ما يكون لها شعار معين، أو تهتم بآثار مؤلف موسيقي، أو مطرب معين، أو ملابسه. أو تقوم بتكوين جمعيات معينة مثل جمعية محبي فريد الأطرش، أو برامز[1].

أجريت دراسات عديدة في زمن العولمة، حول التفضيل الموسيقى الذي يحظى بالإعجاب عالمياً، فأسفرت الدراسات عن نتائج وجود تفضيل لأغاني الروك، وأغاني الريف الأميركية، وموسيقى الجاز والموسيقى المفعمة بالحيوية. وتأتي بعدها موسيقى الهيفي، والهارد روك، والراب. وأظهرت هذه الدراسات أن هذا التفضيل له صداه العميق لدى صنف الشباب العالمي، لأن هذا الضرب من الموسيقى وسيلة للتعبير عن اتجاهاتهم العامة نحو الحياة، وهي اتجاهات تتسم بالمعارضة والتمرد والخروج على المألوف، ويظهر ذلك حتى في شكل ملابسهم وطريقة تصفيف شعورهم، ومبالغتهم في الأداء والحركة والكلام. كما أظهرت الدراسات أن هذا التفضيل لدى الشباب، يبرز أكثر عند ذوي التحصيل العلمي المنخفض، والسلوك الجانح والمضاد للمجتمع، وتعاطي المخدرات، والتهور واللامبالاة، والميول الانتحارية[2].

بلغت الموسيقى العالمية في عصر العولمة أوجها، بفضل التطور التكنولوجي الذي انحصر في آلات موسيقية، تعتمد على الكهرباء كآلة الأورج، ثم تطور الأمر ليصل إلى مرحلة تخزين الأصوات الطبيعية عن طريق، ما يعرف بـ «سمبلار» وهي مرحلة تعبر متقدمة جدا في اختراع الآلات الموسيقية، حيث من الممكن إضافة الأصوات الطبيعية، ثم إعادة عزفها عند الحاجة. وهذا يجرنا إلى الحديث عن الموسيقى والكومبيوتر. فهناك الكثير من البرامج الموسيقية، التي تعمل تحت نظام (الوندوز)، إلا أن أحدثها من ناحية توافر الإمكانيات الموسيقية، برنامج (انكور)، وبرنامج (كوبيس)، وهذه البرامج من ناحية كيفية

---

(1) شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت - 2001، ص 295

(2) المرجع السابق، ص 313

الاستخدام، توفر الكثير من الإمكانيات الموسيقية والهندسية المتعلقة بهندسة الصوت والتسجيل. إن هذه البرامج وجدت لتكون حقل تجارب للأعمال الموسيقية، وليس لتنفيذ الأعمال الموسيقية، أي أن يكون المتعامل مع هذه البرامج بكتابة العمل الموسيقي كنوتة تقرأ من قبل الموسيقيين، ثم يعطى أمر سماع العمل من قبل جهاز الكومبيوتر، الذي يترجم الكتابة الموسيقية إلى أصوات موسيقية حسب رغبة المتعامل من ناحية نوع الآلة الموسيقية. هنا يظهر الهمل الموسيقي بشكل كامل، وعليه يكون التصرف في هذا العمل من ناحية الإضافة أو الحذف أو التعديل، حتى يصل العمل إلى مراحله النهائية المقنعة للمؤلف الموسيقي، فللمؤلف حرية التصرف في اللحن كيفما شاء

خلاصة القول أن البرامج الموسيقية تجعل العمل الموسيقي أمام المتعامل كالعجينة الطرية، التي يمكن تشكيلها حسب الرغبة، وفي النهاية يتم إعطاء الكومبيوتر أمر طباعة العمل ليخرج على شكل ورق مطبوع بشكل نوتة موسيقية. هنا يمكن أخذ هذه النوتة لتقوم الفرق الموسيقية بتنفيذ العمل، ثم تسجيله بنظام الكومبيوتر الذي يتلقى عزف الفرقة الموسيقية، بشكل أحاسيس بشرية علماً بأن معظم البرامج الموسيقية، مجهزة بأوامر تقلد أداء الأحاسيس البشرية، ولكن التقليد يبقى تقليداً آليا مهما تقدم العلم بهذا الصدد، وشركات إنتاج هذه البرامج في الغرب، تحاول التغلب على هذه الناحية، إلا أنهم أمام إعجاز إلهي يقصر البشر عن تقليده، فهذه العملية تشبه في تنفيذها الرجل الآلي الذي اخترعه الغرب. فهو يتحدث لكن حديثه يبقى حديث الآلي على وتيرة واحدة، ويخلو من التعبير الآدمي.

أما الأسلوب الحديث في التسجيل، فقد تغير بسبب وجود أجهزة تسجيل حديثة، يدخل في بعضها أنظمة الكومبيوتر مثل نظام ClaB أو CuBase، أما من حيث التسجيل بواسطة أجهزة التسجيل دون استخدام الكومبيوتر، فإن التعامل في معظم الاستيديوهات مع أجهزة، تعتمد على النوع الذي يحوي نظام 24 تراك، مما أفقد الموسيقى في هذا النظام التواصل الحسي والروحي بين العازفين والمغني[1].

(1) علي الشوك: الموسيقى الإلكترونية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق - 1990، ص: 3

يحتاج فن الرقص هو الآخر مثله مثل الفنون، إلى معرفة، معرفة لإبداعه، ومعرفة لتذوقه، ومعرفة لمزجه مع فنون الأداء الأخرى، ولنستدع إلى مخيلتنا على سبيل المثال، صورة مبدع الرقص الأميركي الحديث، الذي حدثونا عنه وهو يراقب الحشرات تحت المجهر، يبحث في حركاتها عن «موتيفات» حركية جديدة لتصميم رقصاته. والآن إلى صميم علاقة الأداء الحركي بالمعرفة، ومدخلنا إليها هوة البوصلة ذات الاتجاهات الأربعة، التي حددها «فيتجنشتاين» عن تكامل المعرفة الإنسانية. لقد استلهم فيلسوف اللغة في بوصلته الرباعية تلك، ثنائية الفكر والفعل لأرسطو، حيث يمثل المحور الأفقي محور الفكر، في حين يمثل المحور الرأسي محور الفعل. تمثل المحاور البوصلة الأربعة مصادر المعرفة الإنسانية المختلفة؛ على المحور الأفقي شرقا، تقع البنى المعرفية من مفاهيم وخبرات ومعارف علمية، وتقع غرباً، مؤثرات الإدراك الحسي من صور وتصميمات وهياكل فنية. على المحور الرأسي شمالاً، تقع عناصر الإلزام من قواعد وقوانين وواجبات والتزامات. وجنوباً تقع المعرفة من خلال مزاولة العادات من احتفاليات وطقوس وشعائر وتراث شعبي.

لقد كان تركيز تعليمنا حتى الآن على الجزء الشمالي الشرقي، من بوصلة التكامل المعرفي. فقد اعتدنا أن نتعلم من المفاهيم والمعارف النظرية، ومن خلال الأوامر والالتزام بالقوانين والأعراف. لقد حان لنا أن نكشف الأجزاء الثلاثة الأخرى لبوصلة التكامل المعرفي، يعني ذلك أن نزاول اكتساب المعرفة من خلال إبداع الفنون وتذوقها، وكذلك من خلال ممارسة الطقوس وأنشطة التراث الشعبي. ألم يسبق لنا أن تعلمنا شعائر الدين وروحانياته من خلال ممارسة الطقوس العسكرية مبادئ القتال، والضبط والربط واحترام الأوامر، والتضحية وتحمل المسئولية؟ من هنا تبرز أهمية الأداء الحركي كمصدر للمعرفة، بصفته نوعاً من الطقوس، لا مجرد حركات جسدية خالية من المعنى.

لقد ابتذلنا الرقص، ونزعنا عنه وظيفته الأصلية الكامنة في صوفية طقوسه، التي تخلصنا من مادية الجسد، وننشد من خلالها التسامي والتعالي، وحتى فن الباليه، لم يهمنا فيه إلا جماله الشكلي، وحصرنا أداءه في أبجدية حركية محدودة، تصل إلى حد الملل أحيانا، هذا هو ما يسعى إليه الرقص الحديث، عندما راح في زمن العولمة يستعير من الهنود واليابانيين والزنوج، تعبيراته

وإيماءاته ورصانته وحيويته[1].

تبرز صلة فن الأداء الحركي يتكنولوجيا المعلومات، ما إن ننظر إلى هذا الفن بصفته وسيلتنا لكي نعيد علاقتنا بأجسادنا، تلك العلاقة التي لا ترد إلى أذهاننا إلا مقرونة بالأمور الصحية، وبممارسة تمارين اللياقة البدنية، لقد ضيقنا الخناق على الجسد، إلى حد أن ابتذلناه في وظيفته المباشرة. إن تكنولوجيا المعلومات وعوالم الواقع الخيالي، ستمكن الإنسان من التخلص من قيود جسده، ليمرح منطلقا في عوالم الرمز كما يتخلص رواد الفضاء من أثر الجاذبية الأرضية، ولنتذكر صيحة لإيزادوراً دنكان، راقصة الباليه الأميركية الشهيرة «دعوا الجسد ينطلق». ولنأس على مصير نيجيسكي، عبقري الرقص التشيكي الفذ، الذي كان يقفز طائراً في الهواء، وكأنه تخلص بالفعل من أثر الجاذبية، لينتهي به ولعه بالرقص الرفيع إلى تلك النهاية التراجيدية، فينقلوه - وهو في أوج تألقه - من خشبة المسرح إلى مصحة الأمراض العقلية، عساه يجد في عالمها الخيالي ما عجز عن العثور عليه في عالمه الواقعي.

لقد أظهر الرقص في زمن العولمة حساسية مفرطة لروح عصر المعلومات، سواء أكان الرقص على موسيقى «التنكو» في مراقص الشباب، أم على أنغام الموسيقى التجريبية في المسرح التجريبي، ففي الحالتين، يسهل على الفرد ملاحظة هذا الطابع المتقطع للرقص، أو «التشظي الحركي»، إن جاز التعبير، على إيقاعت مفاجئة متدفقة، تذكرنا بتدفق نبضات المعلومات، إن لغة الرقص - بلا منازع - هي أقدر اللغات على التعبير عن فجائية التقطع تلك، ثنائية التنقل بين «الصفر والواحد» بلغة أهل المعلومات[2].

النقد الثقافي وبلاغة التشكيل والعمارة

يعرف «فن التصوير» على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، وبعرف على أنه فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، وبعرف باعتباره الفن التكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقاً

(1) جان ماري شيفر: الفن في العصر الحديث، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1996، ص 124

(2) نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات، مرجع سابق، ص 527

لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، وبعرف كذلك على أنه فن التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة، وبواسطة لغة ثنائية البعد. والفارق الجوهري بين الرسم والتصوير أن الرسم يتم بالخط فقط، مع الاهتمام بعنصر الظلال أيضاً، أما التصوير فيتم أساساً باللون، وفن التصوير كما يشير - هربرت ريد - يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي: إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، والألوان. واللون هو اكثر هذه العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير[1].

وقرار الفنان المصور أن يختار وسيطاً معيناً مثل «التمبرا» - الألوان الممزوجة بالبيض والغراء بدلاً من الزيت - أو «الفريسكو» - التصوير الجصي على الجدران والسقوف خاصة فيما يعرف بفن الجداريات - أو «الجواش» - طريقة في الرسم من خلال الألوان المائية - أو الأشكال الشمعية، أو الألوان الزيتية، أو المائية وغيرها، وكذلك اختياره لشكل معين، كالجدارية أو اللوحة التي توضع على حامل، أو تعلق على الجدران، أو الرسم على الخشب أو المتمتمات أو الزخرفة، أو غير ذلك من الأشكال. كل ذلك يقوم على أساس رؤيته الفنية. وكذلك الخصائص الحسية والإمكانات التعبيرية الخاصة بهذه الاختيارات.

في زمن العولمة، أصبحت الفنون تعبر عن اهتمامات الفنانين، فلم تعد مرتبطة بالكنيسة أو الدولة أو أي مؤسسة سياسية، لقد أصبحت لها وظيفتها المستقلة، تعبر عن حاجات الفنانين والناس، وتعكس طموحاتهم، بدلاً أن تعزز الوجود الخاص لمؤسسات راسخة أو غير راسخة. وعلى سبيل المثال، فإن ظهور آلة التصوير الفوتوغرافي العام، قد حرر اللوحة من دورها الخاص المتمثل في رسم بورتريهات أو صورة شخصية، ومن ثمة ترك اللوحة كي تتطور بطريقتها الخاصة، ويسجل تطور النظريات في العلوم والتكنولوجيا، الفكرة العامة القائلة بأن الرؤية ينبغي ألا تعني دائما التسجيل الصادق، وأن الحواس ليست هي دائما كما تبدو عليه. وأن أحد العوامل المهمة في دراسة تاريخ الفن في زمن العولمة، هو عامل الإبداع والحاجة إلى التغيير الدائم والتجدد، والدليل على ذلك أنه

(1) هربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشئون الثقافية بغداد - 1986، ص 26

خلال فترة قصيرة، ظهرت كوكبة من الحركات الفنية متداخلة ومتعايشة في آن واحد: التعبيرية، المستقبلية، الرمزية، التكعيبية الموضوعية الوحدانية، الوجودية، التشكيلية الجديدة. وقد ساهمت كل هذه الحركات وما بعد الحداثة في إغناء المشهد الفني العالمي ومفاهيم الفن من أجل الفن، والفن من أجل الحياة، في الوقت نفسه، وليس على نحو متعارض، بل على وجهة التجاور والتكامل(1).

شهد المشرق الأقصى وكذلك الغرب والمشرق العربي في زمن العولمة، تحولات في تطور الفن التشكيلي، وأصبح الفنانون يكسبون قوتهم من خلال تنظيم معارض متجولة لأعمالهم، أو المشاركة في معارض دولية، ومن ثم حلت الحاجة إلى اللجوء إلى السوق، محل تلك الحاجة القديمة اللجوء إلى الرعاة والمؤسسات، أو الزبائن الدائمين. وهكذا أصبحت حرية الاختيار والتعبير أكبر، وبدأت أعمال الفنانين تظهر في مجلات دورية عالمية وخاصة بالفنون، ونال الفنانون جوائز اتسمت بصفات ومظاهر العولمة. لقد حصل الفنانون في هذا العصر على حريتهم في ابتكار لغتهم البصرية الخاصة، وأيضاً حريتهم في القيام بالتجريب من خلال الأشكال الجديدة، ذات السمة العالمية. وهذا السعي الحثيث أنتج تغيرات أسلوبية ورؤى فنية جديدة. وقد ضخت دماء جديدة في الحركات الفنية، من خلال التبادل السريع للأفكار ومن خلال المعارض، والتفاعل بين الفنون والثقافات، وغير ذلك من المؤثرات العالمية متشحة مسوح العولمة(2).

ظهرت معالم الحداثة في فن العمارة، حينما استجدت طرائقية جديدة في تصنيع الحديد الصب، وظهرت أولى محصلاته في تصميم الجسور والبيوت الزجاجية، في إنجلترا وهولندا وألمانيا وفرنسا وغيرها، وتمثلت في بناء القصر البلوري في لندن. انضم الكثير من قادة الفكر المعماري للحداثة إلى مفاهيم المجتمع الرفاهي، وإلى تبني عمارة تدعم هذا المفهوم وتتوافق معه، كان هذا فكراً عقلانياً، علمياً، وعلمانياً. ولم يلتزم بالتكوينات الشكلية للطراز التقليدي،

---

(1) عبد الحميد شاكر: المفردات التشكيلية؛ دلالات ورموز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة - 1997، ص 34

(2) ناثان كوبلر: حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد - 1987، ص 16، 18

لعدم توافقها مع متطلبات التكنولوجية الحديثة، كما أصبح معها لاغياً الاهتمام بالمتطلبات الإقليمية وخصوصياتها.

ويعني هذا - وفقاً لافتراض العولمة - تساوي الشعوب في متطلباتها وإمكانات تلبية حاجاتها. ولذا لم يأخذ هذا الموقف النظري بعين الاعتبار الخصوصية الإقليمية والثقافية والحضارية، وخصوصية تحديد الهويات الإثنية والوطنية والتراثية. لقد أنجزت العمارة الحديثة الدولية ثورة فكرية تقدمية إنسانية، إلا أنها في موقفها الإنساني الشمولي هذا، تجاهلت الخصوصية الإقليمية. وهنا مصدر سلبية موقف الحداثة والعمارة الدولية.

لقد حقق فكر الحداثة عمارة متميزة جداً، أصبحت محصلاتها تؤلف روائع التعمير المعاصر، ابتداء بعصر القصر البلوري في إنجلترا، وما تمكنت من تحقيقه من تصنيع وتنظير جماعة الـ «فرك باند» في ألمانيا، وبعدها جماعة «باوهاوس». حققت شكليات معمارية متوافقة مع عصر العولمة.(1)

لقد ظهرت العولمة في مجال العمارة كمحصلة لاندماج النهج اللاعقلاني، الذي ابتدعه نهج ما بعد الحداثة، والذي روج لتحرير الشكلية من متطلبات التقنية، مع ظهور مفهوم السوق الحرة، وامتزاج هذين الموقفين، مع ظهور المتغيرات الأخرى التي أشرنا إليها، مما أدى إلى إرباك الفكر المعماري عامة. فانزلق الكثير منه إلى ممارسات شكلية، كما لو كانت مهمة العمارة تنحصر فيها. ليس هذا فحسب، بل اخذ نهج آخر وفي عزلة فكرية، يمارس عمارة مبهرجة تلبي متطلبات السوق الحرة، التي ظهرت مع اقتصاد العولمة. وهذا يعني أن مناهج التنظير التقليدية في العمارة، أصبحت غير فعالة في مواجهة متطلبات إنتاج الحداثة، فأصبح الخوض في تنظير بنيوية العمارة مسألة ملحة، وبقدر التمكن من هذا، بقدر ما يتأهل الفكر المعماري لمواجهة واقعية متطلباتها، ومن سيتمكن المجتمع من العمل على تهيئة استراتيجية تثقيفية وتصنيعية تمكنه من مواجهة الأزمات الفكرية والتطبيقية في مجال العمارة في زمن العولمة.(2)

---

(1) رفعة الجادرجي: الهوية والخصوصية في فن العمارة، المستقبل العربي، العدد 196- 1995، ص 22

(2) رفعة الجادرجي: إشكالية العمارة والتنظير البنيوي، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد السابع والعشرون، أكتوبر، ديسمبر - 1998، ص 27

إن ما «بعد البنيوية» المفاهيم الغربية، والتي أبرز ملامحها الفلاسفة الفرنسيون من أمثال «دريدا»، وقد أنتج تأثيرها على الفكر المعماري لمعماريين معاصرين من أمثال: زهاء الحديدي، وبرنارد تشومي، ودانييل ليبسكند. تصميمات فراغية وبنائية جديدة، تصبح فيها مادية البنى سريعة الزوال، ويحقق الفراغ سمواً محوماً. وبهذه الطريقة تصبح العمارة رمزا يدل على لا محدودية ما يمكن قياسه وتزامنية الجامد والحي. وباختصار فإن الهدف هو أن يتشرب المشاهد بالإحساس بالعجب المتعالي عبر تحول المادة والفراغ في الضوء.

والآن ونحن على أعتاب القرن الحادي والعشرين، وفي ظل القوى المحركة الجبارة لعولمة الانترنيت، التي تغير عالمنا، والأزمات البيئية العالمية الحرجة التي على أمنا الأرض «جايا» أن تكافحها، فإن المسائل الجذرية يلزم أيضاً أن تتعامل معها الإنسانية على مستوى أكثر توحداً وتسامياً، وارتباطاً بوحدة المصير الإنساني، وأن تتكامل متخطية أيضاً القيود الثقافية والتاريخية. و كذلك فإن الأبعاد الأسطورية والكونية للعمارة، والتي تتجاوز أصول المكان والزمان، تتطلب خيالنا الإبداعي وفهمنا وتكاملنا. وربما أمكننا من خلال تلاقي وجهات النظر بين الشرق والغرب في فجر هذه الألفية الثالثة، أن تجد البشرية بذورا مفاهيمية متسامية، تربط وتصل بين الخاص والعام، وبين مملكة الوجود الإنساني والملكوت الأعلى المطلق.(1)

وبعد: يكشف لنا عصر العولمة عن استكمال المسيرة، التي بدأها فنانون عظام من مثل: سيزان وبيكاسو في فن التشكيل، وباخ وهندل وتيليمان في فن الموسيقى. وقد قدم لنا ألبرتو إيكو تجربة رائعة لفن الأدب الذهني، عندما مزج أدبه الروائي بالسينما بمعرفة علوم السيميوطيقا والسيميولوجيا. وهكذا يتم المزج بين أنساق الفنون المختلفة، وكذلك بين التراث الفني عبر الثقافات والحضارات. لقد أصبحت قابلة المزج أحد الشروط الأساسية لفنون عصر العولمة. وأي عمل فني يفتقد هذه الخاصية الأساسية مآله الاندثار. إن مبدع عصر العولمة، يقدم عمله الإبداعي على هيئة شظايا قابلة للاندماج مع شظايا فنية غيرها، ولم تعد

---

(1) نادر أردلان: عمارة الواجهة المائية في الخليج، ترجمة إبراهيم كامل، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد السابع والعشرون، أكتوبر، ديسمبر - 1998. ص 66، 74

مسئولية تقديم عمله في صورة فنية نهائية مكتملة، في صورة كتاب أو فيلم أو مشهد مسرحي أو مقطوعة موسيقية، كما كان عليه الأمر في الماضي. فمن المتوقع أن يقترب الرسم الثلاثي الأبعاد من فن النحت، وأن تعمل موسيقى الشعر على تكثيف الحوار بين الشعر والموسيقى، وأن تضيق التفاعلية المسافة بين الأدب والمسرح، في الوقت الذي تقترب فيه أدائية المسرح بينه وبين فن الرقص. إن الفن المزجي هو أمضى الوسائل في إقامة الحوار بين ثقافات الشعوب، والتمهيد لثقافة السلام، وثقافة العولمة، او عولمة الثقافة. إن عصر العولمة سينتج أعمالا فنية ليس بدايات، أو نهايات محددة، إنها نهاية الفنون. قياسا على «نهاية التاريخ» على حد تعبير فوكو ياما فيلسوف النهايات.

الفصل الثامن

النقد الثقافي والنقد الإيكولوجي

إن الواقع الذي تدرسه الإيكولوجيا، أي المنظومات البيئية، يتسم بالتعقيد لأنه يشمل على العلاقات المتبادلة بين مستويات متداخلة: المستوى المادي/ العناصر المادية في الطبيعة، والمستوى الحي/ الكائنات الحية، ومستوى الإنسان، الذي انبثق بالتوازي، مع ما يسمى بعصر الإنسان. وارتباطا مع تعقيد الواقع الإيكولوجي، مر التفكير في الأزمة البيئة، سعيا في سبيل فهمها ودرءا لعواقبها، بثلاث مراحل: اخضرار العلوم، واخضرار الدراسات الإنسانية، واخضرار الفلسفة/ النقد الثقافي.

من هنا يأتي اخضرار الدراسات الإنسانية، ليستكمل تحليل الأزمة البيئية، فيتجلى في نشوء بحوث وفروع معرفية جديدة، تتداخل في إطار العلوم الإنسانية والمفاهيم الإيكولوجية، فنشأ مثلاً علم النفس البيئي، والتربية البيئية، والتاريخ البيئي، والدراسات الدينية للإيكولوجيا، والنقد الثقافي الإيكولوجي. يمكن في صميم الفلسفة البيئية، ربط الأزمة البيئية بالنظرة الحديثة إلى العالم، الذي نشأت وهيمنت في الغرب الأوروبي، وامتدت تأثيراتها إلى بقية أنحاء العالم، وشكلت في الوقت نفسه نواة الحضارة الحديثة والمعاصرة، وأنماط الحياة والاجتماع والتمدن التي نشرتها في العالم. إن فهم أصول الأزمة البيئية الراهنة يمر عبر نقد هذه النظرة.

وأولى خطوات هذه المعرفة/ النقد/ السيادة، امتلاك المنهج الذي يضمن اليقين، وأولى خطوات المنهج هي التحليل. وفي حين أن موضوع العالم/ الطبيعة، آلة ضخمة معقدة يمكن فهمها بتفكيكها، إلى أجزائها والبحث في كل جزء على حدة. هذا هو جوهر النقد الثقافي/ الفلسفي البيئي للنظرة الحديثة إلى العالم، التي تتجلى في الأفكار والقيم وأساليب الحياة والممارسة، التي انبثقت

عن هذه النظرة في ميادين الحياة البشرية المختلفة. لكن النقد الثقافي الإيكولوجي، لا يكتفي بالنقد بل تتخذه منطلقا لتأسيس، مشروع إنساني جديد لوجودنا في العالم، مشروع عماده نظرة جديدة تؤسس لحضارة جديدة، أساسها الانسجام والتوافق والتناغم بين الإنسان والطبيعة. إن اخضرار العلوم والدراسات الإنسانية والفلسفة بشير اخضرار وجودنا على هذا الكون، الذي نشأنا من ترابه.

إن ثقافات وآداب وتقاليد وأديان الشعوب، تزخر بالأفكار والقيم والممارسات الحصيفة بيئيا، والتي يجدر بنا إحياؤها وإخصاب النقد الثقافي بها، بعد أن تخلينا عنها نتيجة اكتساح حياتنا بأسلوب وحيد، هو أسلوب الحضارة الغربية الحديثة المهيمنة. تثير الفلسفة البيئية/ النقد الثقافي الإيكولوجي، إذ تنتقد الفكر الغربي بل العقل الغربي والحضارة الحديثة التباسا، يجعل البعض يستنتج معادة النقد الإيكولوجي والفلسفة البيئية للعقلانية، ونحن نعرف ما حققته البشرية عموماً بفضلها. غير أن هذا النقد إنما هو خطوة أولى، إذا ما أردنا بناء عقلانية جديدة بالمعرفة الإيكولوجية.

يناقش النقد الايكولوجي، والتربية الإيكولوجية أخلاقيات البيئة، كالحقوق والواجبات والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام، تنمية الذوق الجمالي نحو البيئة، وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات، كالعناية بالصحة والمحافظة عليها، تنمية الضمير البيئي وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية، على الأخلاق بالأنظمة البيئية.

آفاق النقد الثقافي الإيكولوجي.. اخضرار العلوم الإنسانية

أدخلت الثورة الثقافية المضادة في عقدي الستينات والسبعينات، وبضمنها الحركة المضادة للحرب، وحركة الحقوق المدنية، والحركة البيئية، أدخلت حشدا من القضايا التي فرضت بالقوة، وأصبحت موضع استقطاب سياسي، بحيث لم يعد باستطاعة الفلاسفة تجاهلها، خصوصاً أن هذه الحركات انبعث في حرم الجامعات التي كان يدرس فيها النقاد والفلاسفة. وبدأ جيل جديد من النقدا الثقافيين الأميركيين، المتأثرين بواحدة أو بأخرى من هذه الحركات، يلتمسون الوسائل لتقديم هذه الحركات إلى الصفوف الدراسية أو المجلات الاختصاصية.

أثار الفلاسفة المهتمون بالقضايا البيئية أسئلة أساسية، حول علاقة البشر بالطبيعة. هل على البشر إلتزامات خلقية نحو البشر الآخرين فحسب، أم نحو الحيوانات والنباتات والمنظومات البيئية أيضاً؟ هل من الخطأ خلقياً أن نبيد الأنواع الحية النباتية والحيوانية؟

سبق لهذه الأسئلة أن طرحت من قبل رجال الدين والفلاسفة، وأصحاب المذهب الطبيعي من أمثال: جوناثان إدوارد، ورالف والدو إيمرسون، وهنري ديفيد ثورو، وجون موير، وجون بورس، وألدو ليوبولد. كان احتفاء هؤلاء بجمال العالم الطبيعي، وقلقهم على مصيره مما يجري له على يد الشعب الأميركي المتسارع في نموه وعدده وتصنيعه. يشير العديد من النقاد إلى أن كتاب راشل كارسون «الربيع الصامت»، الصادر عام 1962، هو المحفز للحركة البيئية التي عصفت بالأمة خلال عقد صدور الكتاب. لقد أكدت كارسون أن الاستخدام الموسع لمبيد (د. د. ت) قتل ملايين العصافير المحبوبة، ومن هنا اسمه الربيع الصامت لدى الأميركيين بإضعاف بيوضها، واستحث مواطنيها للتفحص النقدي لمعاييرهم المسلم بها تجاه الطبيعة[1].

غالباً ما يعد النقد الإيكولوجي مطابقا مع أخلاق البيئة، أي كجهد في سبيل فحص نقدي، لفكرة أن الطبيعة تمتلك قيمة أصلية، وكبحث في إمكان وجود واجبات خلقية، على البشر حيال الحيوانات والنباتات والمنظومات البيئية. فقد تخطى منظور النقد الإيكولوجي القضايا الأخلاقية، وأصبح يتضمن قضايا متنوعة معرفية وثقافية وسياسية. الإيكولوجيا الجذرية، أهم حقول النقد الثقافي الإيكولوجي، غالباً ما ترتبط بالحركة المضادة للثقافة السائدة، ويتضمن هذا الحقل الإيكولوجيا العميقة، والنسوية الإيكولوجية، والإيكولوجيا الاجتماعية. يعتبر النقاد والفلاسفة الإيكولوجيون الجذريون أنفسهم جذريين لسببين على الأقل؛ أولاً: لأنهم يزعمون أن تحليلاتهم تكشف عن الأصول الثقافية والسياسية والاجتماعية، والمفهومية والموقفية للأزمة البيئية. ثانياً: لأنهم يحاجون بأنه فقط ثورة، أو انزياح ثقافي في النموذج الإرشادي، يمكن أن ينقذ كوكب الأرض من

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ـ 2006، ص 16، 17

الخراب البيئي.

حركة النقد الإيكولوجي بعيدة المدى، برزت عندما نشرت خلاصة للفيلسوف النرويجي المميز والمتسلق الجبال «أرني نايس» في المجلة الفلسفية الدولية. ففي العام 1973، ومع نشر ثلاث مقالات رائدة، أعلنت الأخلاق البيئية مع ظهورها الأول على مسرح النقد الإيكولوجي والفلسفة المحترفة المحافظة والرصينة. ففي ربيع ذلك العام نشر الناقد والفيلسوف الأسترالي الشاب «بيتر سينغر» مقاله «تحرير الحيوان» في مجلة الكتاب، الصادر بمدينة نيويورك. وفي الخريف خاطب ناقد وفيلسوف أسترالي آخر، هو ريتشارد سيلفان زملاءه في المؤتمر العالمي الخامس عشر للفلسفة في «فارنا» ببلغاريا، متسائلاً هل ثمة حاجة إلى أخلاق جديدة بيئية؟ ثم وفي عام 1979، أسس يوجين هارغوف مجلة فصلية جديدة، هي الأخلاق البيئية. وانفتحت البوابات وتدفقت المقالات في ميدان الأخلاق البيئية، كما بدأت مقررات جامعية تتوفر على الموضوع. وفي أواسط العقد التالي كان قد ظهر عدد من الدراسات بحجم كتاب، وبذلك انبثق إلى الوجود حقل جديد كلياً في الفلسفة والنقد الثقافي.[1]

في السنوات الأخيرة، قام عدد من المجموعات المضطهدة بحملات نشيطة من أجل المساواة، والمثل الكلاسيكي على ذلك، هو حركة تحرير السود التي طالبت بإنهاء التحيز والتمييز، اللذين جعلا السود مواطنين من الدرجة الثانية. إن الإعجاب الحالي بحركة تحرير السود وبداياتها، على الرغم من نجاحها المحدود، فقد جعلها نموذجاً يحتذى للمجموعات المضطهدة الأخرى، وأصبحت على ألفة بحركات تحرير الأميركيين ذوي الأصل الإسباني، والمثليين، ومجموعة منوعة من الأقليات الأخرى. وعندما استلهمت مجموعة أكثرية، أي النساء حملاتها، اعتقد البعض أننا وصلنا إلى نهاية الطريق. إن التمييز على قاعدة الجنس، كما قيل، هو آخر شكل مقبول عالميا من أشكال التمييز.

في الحقيقة، لقد استخدمت فكرة «حقوق الحيوان» في الماضي فعلياً، بغرض التهكم على قضية حقوق النساء. فعندما نشرت ماري ولستونكروفت، وهي سلف النسويين التأخرين، كتابها «دفاعاً عن حقوق النساء»، اعتبرت أفكارها

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، ص 25، 26

على نطاق واسع، منافية للعقل وتعرضت للهجاء، من قبل كتاب عنوانه «دفاعاً عن حقوق البهائم»، حاول مؤلف هذا الهجاء، وهو في الحقيقة «توماس تايلور»، الفيلسوف المعروف والمميز في كامبردج، دحض حجج ولستونكروفت، بإظهار أنه يمكن المضي بها خطوة إضافية؛ فإذا صحت عند تطبيقها على النساء، فلماذا لا تطبق هذه الحجج على الكلاب والقطط والأحصنة؟

إن الكثير من هذه القسوة الحمقاء نحو النساء والحيوانات. تجري في الجامعات ففي العديد من ميادين العلم، ينظر إلى الحيوانات غير البشرية على أنها بند من تجهيزات المختبر، يتم استعماله وإنفاقه وفق الرغبة. وفي مختبرات علم النفس يحدث المجربون تغييرات لا حصر لها، وتكرارات للتجارب ذات قيمة ضئيلة في المقام الأول. من المألوف القول إن الخلقية، تفرض قيودا على كيفية معاملة الحيوانات، يجب أن نركل الكلاب ونضرم النيران في أذيال القطط، ونعذب القوارض أو الببغاوات. من الناحية الأدبية والفلسفية، ليست القضية إلى حد بعيدة، هي إن كانت هذه الأفعال خاطئة، بل لماذا خاطئة. إن الجواب عند كثير النقاد الإيكولوجيين، يتمثل في أن الناس الذين يعاملون الحيوانات بهذه الأساليب، تنشأ لديهم عادة تميل بهم، مع الزمن إلى معاملة البشر على نحو مشابه. فالناس الذين يعذبون الحيوانات سوف، أو على الأرجح سوف يعذبون الناس. هذا هو الأثر المنتشر الذي يجعل إساءة معاملة الحيوان خاطئة.[1]

من بين جميع منظومات الأخلاق البيئية التي صممت حتى الآن، تعد أخلاق الأرض، التي وضع خطاطها الأولى «ألدو ليبولد»، الأكثر شهرة وشعبية بين أنصار البيئة المحترفين، والأقل شعبية بين النقاد والفلاسفة المحترفين. ينشغل النقاد الإيكولوجيون بأشياء من قبيل الأصل البشري لتلوث الماء والهواء بالنفايات الصناعية والمحلية، والأصل البشري لتخفيض أعداد عشائر الأنواع الحية، والأصل البشري للانقراض الإجمالي في الأنواع الحية، والأصل البشري للإدخال المتزايد لأنواع حية أخرى إلى أماكن أخرى، ليست هي أماكن أصلها التطوري، فيلحقها الألم والموت.

---

(1) أحمد إسماعيل وآخرون: قضايا ومشكلات معاصرة،، وزارة التربية والتعليم، القاهرة - 1994، ص 256

أنتج عقد الستينات ثورة بيئية كبرى، ثورة في الوعي تعني بنظرتنا العامة إلى الأنواع الحية الأخرى، وبالحاجة إلى صون سلامة المنظومة البيئية البرية، والسيرورات التطورية البرية، وكل ما بقي من العالم البري فلسفيا ونقديا.

إن الثورة البيئية في الستينات وصعود حركة الإيكولوجيا العميقة بعيدة المدى، قد اتصفتا، في المستوى الأعمق، بالتحول من المركزية البشرية إلى المركزية الإيكولوجية. اعتبر النقد الإيكولوجي أن المركزية البشرية أصل الأزمة البيئية، وقد انتشر هذا النقد عند أنصار البيئة والإيكولوجيين طوال الستينات، مستمدا زخمه من أمثال رونسون جيفرس، والدو ليوبولد، وألدوس هكسلي. وكذلك من تغلغل بوذية الزن في الفكر والمضاد لما هو محدث.

حظي النقد الإيكولوجي للمركزية البشرية، بالتعبير أكثر وضوحاً له خلال الستينات، من خلال البحث الواسع الانتشار، الذي كتبه المؤرخ في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس «لين رايت» (الجذور التاريخية لأزمتنا البيئية). حاجج «وايت» بأن المسيحية نزعت القداسة عن الطبيعة، واستحثت نظرة إلى العالم متمركزة بشرياً، رسمت البشرية في مواقع أسمى من بقية الطبيعة وجعلتهم قيمين عليها. وحاجج بأن الماركسية وما يدعى الإيديولوجيات ما بعد المسيحية الأخرى، هي بدع مسيحية يهودية تشجع المواقف الاستغلالية ذاتها تجاه الطبيعة. وفي مسعى لإصلاح المسيحية إيكولوجيا، اقترح وايت العودة إلى آراء القديس فرانسيس الأسيزي، الذي بشر بالمساواة بين جميع المخلوقات.[1]

«.. في الحالة البرية صون للعالم، وكل الأشياء الطيبة برية وحرة»، كانت هذه العبارة التي قالها ثورو ثورة تماماً. ومن الأهمية الحاسمة إدراك أن ثورو، كان يشير إلى الحالة البرية لكل من البشر وغير البشر. خلال الستينات بدأ علماء البيولوجيا والمحافظون ورجال الدين الإيكولوجيون، والفلاسفة النقاد الإيكولوجيون، في إدراك أن الإيكولوجيا المتمركزة بشريا، والمهيمنة فيالحضارة الغربية، والتي تعزز الهيمنة التقانية على كوكب الأرض وإدارته والتحكم به، أي ترويض وتمدين وأنسنة كوكب الأرض، كانت باسم التقدم تولد كارثة إنسانية وبيئية. وفي العام 1972، قدم «ج تايلر ميلر»، مؤلف الكتب المدرسية البيئية،

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، ص 254

خلاصة موجزة ومثيرة للتحليل الإيكولوجي، والنظرة إلى العالم في الستينات، زاعما أن الثورة البيئية ستكون الثورة الأكثر شمولا في الجنس البشري، إنها تتضمن تشكيكاً وتحويلاً إلى كل منظوماتنا أو قواعدنا الأخلاقية، والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والتقانية.

في حين يعتقد الكثير من المؤرخين، أن الثورة البيئية بدأت مع نشر كتاب راشيل كارسون «الربيع الصامت» في العام 1962، الذي انتقدت فيه المركزية البشرية، وبلغت أوجها في المظاهرات الكبيرة، في أثناء يوم الأرض في عام 1970. أما بالنسبة إلى معظم البيئيين والإيكولوجيين العميقي التفكير في الستينات والسبعينات، كان الهدف إنقاذ العالم الحي من حولنا، ملايين الأنواع الحية من النباتات والحيوانات، بمن فيهم البشر من التدمير، الناتج عن التقانة وعدد السكان والثروات، والطريق الوحيد للقيام بذلك، كان في التفكير جذريا بوضع حدود للنمو، في ثلاث مجالات؛ حدود لعدد السكان، وحدود للتقانة، وحدود للنزوات والجشع.

وبحلول يوم الأرض عام 1970، انشقت الحركة البيئية أساساً إلى جناحين: جناح التلوث المديني، المتمركز بشرياً، وتزعمه كومنر، ونادر، وموراي بوكتشين، وجناح متمركز إيكولوجيا التف حول براور، وإرليخ، وأغلب علماء البيئة الاختصاصيين. بدءا من الثمانينات، وعلى خطى بوكتشين، كان ثمة مسمى واضح للربط بين حركة العدالة الاجتماعية المتمركزة بشرياً، وجناح التلوث/ المديني، وقد استحث هذا المسعى في البداية الاجتماعيون والماركسيون/ الإيكولوجيون، والاشتراكيون الإيكولوجيون، والتفكيكيون ما بعد الحداثة، وآخرون من أشد اليساريين، ذوي الخلفية السياسية والمتملركزين بشرياً، مثلاً، يزعم الاشتراكي الإيكولوجي دفيد بيبر، في كتابه «الاشتراكية ـ الإيكولوجية: من الإيكولوجية العميقة إلى العدالة الاجتماعية»، أن الافتقار العالمي المتزايد لها، هو الأكثر ضغطاً من بين جميع المشكلات البيئية.(1)

بدأ «آرني نايس» يكتب ويحاور في الفلسفة والنقد الإيكولوجي في جامعة أوسلو في عام 1968، وقد تطور هذا العمل المبكر إلى كتابه حول الإيكولوجيا،

---

(1) أحمد إسماعيل وآخرون: قضايا ومشكلات معاصرة، ص 25

وهو أول كتاب في الفلسفة البيئية يؤلفه فيلسوف محترف، وقد تواصل إجراء التعديلات عليه، حتى صدر في العام 1986 منقحاً ومترجماً إلى اللغة الإنجليزية، تجت عنوان «الإيكولوجيا والمجتمع وأسلوب الحياة». ما نشره نايس حول النقد الإيكولوجي، يستمد بعمق من عمله المبكر في علم الدلالة التجريبي والتطبيقي، والنظرات الشاملة، ونظرية الأنساق المعيارية، وأنطولوجيا الجاشطالت، ومذهب الشك والديمقراطية، فلسفة العلم، إضافة إلى عشقه المتواصل لجماليات الطبيعة وللجبال. كذلك أيضاً استبط الشاعر «غاري سنايدر» موقفاً إيكولوجيا عميقاً فريداً بدءاً من الستينات. وقد طور سنايدر سوية مع زميليه الكاليفوريين بيتر بارغ وعالم البيئة رايموند دايسمان، أسس مذهب الإقليمية الحيوية المتمركزة إيكولوجيا. إن نايس وسنايدر هما الناطقان العالميان الأكثر تأثيراً باسم النقد الإيكولوجي المتجذر والعميق الاتجاه.(1)

وخلال أواخر الستينات، بدأ نايس أيضاً في استنباط فلسفته الإيكولوجية الشخصية الخاصة، مستنداً إلى فلسفات أسبينوزا وغاندي، وقد دعاها الحكمة الإيكولوجية. تتأسس الحكمة الإيكولوجية على معيار نهائي واحد، هو تحقيق الذات، الذي يشير إلى الطبيعة كلها (التاو)، وإلى كل فرد من البشر أو غير البشر في الطبيعة يحقق ذاته. إن الإيكولوجيا العميقة هي في آن واحد حركة نشيطة اجتماعياً/سياسياً وحركة فلسفية. نشر الفيلسوف الأسترالي «وريك فوكس» عام 1990 كتابه «نحو إيكولوجيا عبر شخصية»، وحاول فيه المطابقة بين الإيكولوجيا العميقة ومفهوم تحقيق الذات، وهذه المطابقة تعبر بشكل أساسي عن نسخة فوكس «عبر شخصية» من علم النفس الإيكولوجي.

في بحثه «المناظرة ومثيلاتها بين الإيكولوجيا العميقة والنسوية الإيكولوجية»، يتفحص ورويك فوكس التحديات في وجه الإيكولوجية العميقة، التي طرحها أنصار النسوية الإيكولوجية والإيكولوجية الاجتماعية. بدأ الأمر عام 1984 بالنقد الذي قدمه عالم الاجتماع ونسير النسوية الإيكولوجية الاسترالي «أربيل سالي»، هاجم الإيكولوجي الاجتماعي «مواري بوكشتين» حركة الإيكولوجيا العميقة، في

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، ص 242، 243

اللقاء الأول للخضر الأميركيين في العام 1978. يشير فوكس إلى أن المركزية الإيكولوجية، تتضمن منطقياً وبالضرورة موقفاً مساواتياً نحو كل الكائنات، لذلك تندرج في إطارها النظري الاهتمامات بالمساواتية، لدى حركات العدالة الاجتماعية المتنوعة، بما في ذلك النسوية الإيكولوجية والإيكولوجية الاجتماعية. تسلك النسوية الإيكولوجية نقدها عادة على تحليل الإيكولوجية العميقة للأزمة البيئية، المستند إلى المركزية البشرية. لكن فوكس يتساءل، لماذا ينبغي التركيز على المركزية الذكورية، باعتبارها السبب الجذري وليس، لنقل على العرق، أو التغريب، أو التراتيبية الاجتماعية؟ فمن الممكن تخيل مجتمع حقق المساواة الاجتماعية والعرقية والجنسانية، لكنه لا يزال يتسم بالاستقلال البيئي.

وفي بحث مؤثر جداً وواسع الانتشار، يحاجج الناقد الإيكولوجي الاجتماعي الهندي «راماتشاندرا غوها»، بأن الحركة الإيكولوجية العميقة، إذ تشدد على حماية التنوع الحيوي والمنظومات البيئية البرية للأرض، فإن لا صلة لها باهتمامات العالم الثالث، يزعم بأن حركة الإيكولوجيا العميقة لاصلة لها بالمشكلتين البيئتين الأساسيتين، اللتين تواجهان الكرة الأرضية: الاستهلاك المفرط من قبل العالم المصنع والنخب المدينية في العالم الثالث، والطبقات المتصاعدة. وكذلك معظم النقاد الإيكولوجيين، يرون من أن المشكلات البيئية العالمية الرئيسية هي: التزايد السكاني البشري، ونضوب طبقة الأزون ومفعول الدفيئة وتدمير التنوع الحيوي. يرى غوها أن محميات الحياة البرية الهادفة إلى حماية النمور، والنواع الحية المهددة الأخرى، هي شكل من أشكال «الإمبريالية الإيكولوجية النخبوية»، وترحيل مباشر للموارد من الفقراء إلى الأغنياء. ويزعم غوها إلى أن المذهب البيئي في العالم الثالث يجب أن يشدد بشكل رئيسي على القضايا البشرية للمساواة والعدالة الاجتماعية. ويقترح «نايس» أن تضم الحركة الخضراء العالمية من أجل التغيير الاجتماعي، ثلاث حركات هيفي الأساس: حركة السلام، حركة العدالة الاجتماعية، الحركة الإيكولوجية.[1]

تطورت العوالم الثقافية العظيمة للإنسان، إلى جانب المؤسسات الاجتماعية

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، ص 248، 249

القوية والضخمة، التي بواسطتها غدا البشر ظالمين، وحتى مدمرين للأشكال الحية الأخرى. وقد ازداد الاغتراب عن العالم الطبيعي، والمثل الجديدة للسعادة البشرية، أهملت حاجات الأنواع الحية الأخرى. وبسبب هذه العلاقة البشرية المختلة مع الأرض، أصبحت بعض الثقافات الإنسانية المبكرة غير مستدامة. لقد نشأ خلل ثقافي عميق، في المجتمع الغربي الآن في طول الكوكب وعرضه. فالنهب الضاري للأرض بمجملها يتواصل عبر الاستغلال الصناعي. آلاف السموم التي لم تعرفها العصور السابقة تملأ الهواء والماء والتربة. ةقد تضررت على نحو غير معكوس، موائل عدد هائل من النواع الحية. وفي هذا الاضطراب الشامل للنطاق الحيوي، الذي سببته العوامل البشرية، يكتشف الكائن الإنساني الآن، أن الأذى الذي لحق بالعالم الطبيعي، يرتد الآن كي يهدد النوع الإنساني ذاته.(1)

يدرك النقاد الإيكولوجيون أن اختزال الكوكب، إلى مجرد قاعدة موارد مخصصة للاستعمال الاستهلاكي في المجتمع الصناعي، هو الآن بمنزلة تدهور روحي ونفسي. إن خبرتنا بما هو سماوي، أي بعالم المقدس، قد انحطت مع إحراز المال والقيم النفعية الأولوية، على القيم الروحية والجمالية والعاطفية والدينية، في موقفنا تجاه العالم الطبيعي. ينبغي على المختصين في حقلي التعليم والدين، أن يكونوا على الخصوص حساسين، لتبين ما يحدث للكوكب. فهذان الحقلان يقدمان ذاتيهما كمرشدين، من أجل تأسيس قيمنا وشارحين لأهمية حياتنا. يجب على البحث في حقلي العلم والدين، أن يوقظ الوعي بالعالم الذي نحيا فيه، كيف يعمل، وكيف ينسجم الإنسان مع مجتمع الحياة الأوسع، والدور الذي يؤديه الإنسان في رواية الكون الكبرى، والعاقبة التاريخية للتطورات، التي شكلت منظرنا المادي والثقافي، وإلى جانب الوعي بالماضي والحاضر، ينبغي على التعليم والدين أن يقودا المستقبل.

بداءة يتفق الإيكولوجيون العميقون بشكل كامل مع النسويين الإيكولوجيين، على أن الرجال كانوا أكثر تورطاً من النساء في تاريخ التدمير البيئي. لكن الإيكولوجيين العميقين يوافقون أيضاً على تهم مماثلة، مستمدة من منظورات

(1) غروف ساموبل داو: المجتمع ومشاكله، ترجمة إبراهيم رمزي، وزارة المعارف العمومية، القاهرة ـ 1983، ص 128

اجتماعية أخرى: مثلاً، على أن الرأسماليين والبيض، والمستغربين كانوا متورطين في تاريخ التدمير البيئي، أكثر بكثير من الشعوب ما قبل الرأسمالية، والزنوج، وغير المستغربين. هذا النوع من المقاربة النسوية الإيكولوجية، الذي يفترض أن النساء أقرب إلى الطبيعة، من الرجال بفضل طبيعتهن الأساسية، أشارت إليه كارين وارين، ومايكل زيمرمان وأسمياه «النسوية الجذرية»، في مقابل النسويات الاشتراكية والماركسية التقليدية والليبرالية، والنسوية الأصولية خصوصا. وقد لاحظت وارين بحق أن النسوية الجذريين لديهم الكثير مما يقولونه حول النسوية الإيكولوجية[1].

يعتبر الإيكولوجيون العميقون أن اهتماماتهم، تشمل الاهتمامات بالمساواة المرتبطة مثلاً، بالنسوية، والماركسية، ومقاومة الإمبريالية. فمن منظور النقاد الإيكولوجيين العميقيين، إن انبثاق نسوية إيكولوجية متميزة، واشتراكية خضراء متميزة، وهكذا هو على الأقل في أفضل أشكاله، محاولات من قبل النسويين والاشتراكيين، لإصلاح التمركز البشري لمنظوراتهم الخاصة. ولا حاجة إلى القول إن النقاد الإيكولوجيين العميقين، يرحبون بهذه التطورات ويدركون أن النسوية الإيكولوجية والاشتراكية الخضراء، تمتلك توكيدها ونكهاتها النظرية المتميزة الخاصة، نظراً للأصول التاريخية النظرية المختلفة التي شكلت كلاً منها، ومع ذلك يرى الإيكولوجيون العميقون، أن ليس ثمة تعارض أساسي بين الإيكولوجيا العميقة وهذه المنظورات، بشرط أن تمتلك هذه الأخيرة القدرة الحقيقية، على تجاوز ميراثها المتمركز بشرياً.

الضمير الإيكولوجي الدولي.. أخلاق وثقافة الأرض

هناك مغامرات جديدة لقطع الأشجار في إفريقيا الاستوائية، والتي تثري أفراد النخبة الفاسدة، بينما تشق الطرق عبر الغابات التي كانت بكراً حتى وقت قريب، مما يفتح الطرق أمام الصيادين المنتهكين، الذين لا يفكرون مطلقاً في أنهم يقتلون آخر حيوانات الغوريلا، والشامبانزي، ووحيد القرن الأبيض البرية.

(1) مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، ص 318، 317

تضغط الحكومات الجديدة في أميركا الجنوبية من أجل التنمية الاقتصادية، والتي لا يمكن أن تتأتى إلا على حساب غابات الأمازون المطيرة، وهي موطن نصف الأنواع الحية على ظهر الأرض، ومن الممكن أن تغزى المحمية الوطنية القطبية الشمالية للحياة البرية، من أجل الحصول على مكامن نفطية جديدة.

تشكل دائرة «النقد الإيكولوجي» أو البيئة، حقل العالم الطبيعي: والقاعدة هي حماية العالم الطبيعي، حيثما وكلما أمكن ذلك، بالمحافظة على ما يوجد فيه، واستعادة ماضاع منه، وأن نكون مستعدين دائماً للتصرف وفقاً لأولويات معينة، الأنواع المهددة بالانقراض، تلوث الهواء، أو المياه، أو التربة، البراري ومناطق الحياة البرية، والغابات المطيرة، والصحاري، والمحيطات. إن الجهد المبذول لدمج النقد والفلسفة البيئية السليمة، باستراتيجيات العمل السليمة ليس بالجديد؛ ففي فترة مبكرة ترجع إلى العام 1988، وفي كتابه الرائد «علم الأخلاق البيئية». جادل هولمز رولستون الثالث، بأن الشركات يجب أن تضع في اعتبارها سلامة البيئة الطبيعية، وبأنه كان من الممكن، على النقيض من أهواء العديد من مدراء الشركات، أن تدمج خلقاً بيئياً طبيعياً، في أساليب عمل الشركات الرابحة. لم تكن راشيل كراسون أول من أشار إلى أن سلوكنا نحو الطبيعة، يتحدد بما نراه عندما ننظر إليها، فذلك الشرف يعود إلى ألدو ليوبولد في عام 1968. لكن كارسون، في معرض تلخيصها لاستنتاجات «الربيع الصامت»، وهو كتابها العلمي حول التأثيرات الفظيعة للمبيدات الحشرية الكيميائية في زمانها، عرضت مشاكل ومقاربات للوضع الراهن للطبيعة بعمق وجزالة.[1]

أدى كتاب عالمة البيولوجيا راشيل كارسون المعلمي، والذي نشر عام 1992 بعنوان «الربيع الصامت»، إلى لفت اهتمام الأمة إلى الضرر الذي كان جارياً، وخلال الضجة التي تلت نشر الكتاب، تبلور شكل الملامح الرئيسية للعقود البيئية، وهكذا تكوّنت جماعة الناشطين البيئية المعروفة باسم «سينك هدسون»، وأنقذت جبل ستروم كينغ على نهر هدسون من التجوف، باعتباره منطقة للخزن الضخمي لمحطة توليد كهربائية. ثم أسس صندوق الدفاع البيئي المعروف الآن

(1) ليزا، هـ، نيوتن: نحو شركات خضراء، مسئولية مؤسسات الأعمال نحو الطبيعة، ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ـ 2006، ص 113، 114

باسم «الدفاع البيئي»، لمعارضة استخدام مادة (د.ت.ت) في الزراعة بولاية نيويورك، وبحلول القرن الواحد والعشرين، أصبح واحداً من أكبر المنظمات البيئية وأكثرها احتراماً. وفي العام 1970، بعد الاحتفال بأول يوم للأرض، وهو احتفال وطني بالأرض، يقوده الطلاب في مبادرة من القطاع الخاص، للفت الانتباه لجدول الأعمال المطول لعمليات حماية البيئة المطلوبة، شكل الكونغرس وكالة حماية البيئة، وأقر قانون الهواء النظيف. كانت البيئة تحتل موقعاً متقدماً في قائمة لأولويات الحملة الانتخابية. لقد بدأ ظهور الأدبيات المتعلقة بالاستراتيجية البيئية بالفعل، فظهر كتاب «المذهب البيئي والمنطق الجديد للأعمال»، لمؤلفه إدوارد فريمان وآخرين، وكذلك كتاب «الرأسمالية الطبيعية»، لمؤلفيه بول هوكين، وأموري وهنتر لوفينز، وكتاب «الخطوة الطبيعية» لمؤلفيه بريان ناتراس، وماري التومار، وكتاب «أكلة لحوم البشر»، لمؤلفه جون إلكنغتون. وشهدت تسعينات القرن العشرين نموا سريعاً في مجال الدفاع عن البيئة، كان أكثر وضوحاً في مؤتمر قمة الأرض للعام 1992، في ريو دي جانيرو بالبرازيل.(1)

إن اهتمام العالم اليوم بمعالجة المشكلات البيئية، ينبع من الأخطار التي تواجهها الكرة الأرضية، نتيجة الاستخدام الغير الرشيد لموارد الطبيعة، التي أصبحت تهدد الحياة على سطح هذا الكوكب. لقد أصبحت مشكلة البيئة إحدى القضايا الهامة، التي تفرض نفسها على الناس جميعا، وسيبقى التدهور البيئي عائداً إلى فشل خطط التنمية، التي أغفلت إدخال الاعتبارات البيئية في مشاريعها التنموية والاقتصادية. تواجه البلدان الصناعية المتقدمة مشاكل خطيرة، تهدد الكائنات الحية نتيجة المواد الكيمياوية والمخلفات السامة، كما يعتبر التلوث في هذه البلدان التهديد الأكثر أهمية بالنسبة للبيئة، والموارد الطبيعية وللصحة العمومية. ينتشر هذا التلوث في شكل أمطار حمضية، تفتك بالغابات وتصيب البحيرات بالعقم، على سبيل المثال فإن الأسماك اختفت من حوالي 4000 بحيرة في السويد، نتيجة حموضة المياه التي يتسبب فيها التلوث. أما في أوروبا وأميركا الشمالية، فإن مساحات شاسعة من الغابات تتلف سنوياً، بفعل الأمطار الحمضية والتلوث الجوي، زيادة على ذلك فإن التلوث الجوي، يتسبب في تدمير طبقة

(1) ليزا، هـ، نيوتن: نحو شركات خضراء، مسئولية مؤسسات الأعمال نحو الطبيعة، ص 258

الأوزون، التي تحمي الكائنات الحية من الإشعاعات فوق البنفسجية(1).

بالمقابل تواجه البلدان النامية مشاكل بيئية كالتصحر وإبادة الغابات، وانجراف التربة ونقص المياه وتلوثها، ففي كل سنة يصيب التلف حوالي 11 مليون هكتار، من الغابات في هذه البلدان، كما يتسبب حالياً الإسهال والأمراض المتنقلة، عبر المياه في وفاة عشرات الآلاف من الأشخاص بسبب تلوث مياه الشرب. لقد أصبحت البيئة ومشكلاتها قضية ذات طابع عالمي، من حيث الآثار المترتبة عليها، هذه الطبيعة الخاصة لمشكلات البيئة ألزمت المجتمع الدولي، أن يتعامل مع مشكلات البيئة خارج إطار الحدود والأطر السياسية، ويظهر ذلك واضحاً في إبرام الكم الهائل، من الاتفاقيات بشكل من التفصيل، نظرا لما لها من أهمية دولية، في مجال حماية البيئة من التدهور، فمن بين القضايا الأساسية قضايا تآكل طبقة الأوزون، والتنوع البيولجي والتغيرات المناخية، ثم قضايا التصحر وتدهور الأراضي. إن الاهتمامات الدولية بالبيئة ليست اهمامات حديثة، إذ حظيت هذه المسائل بالاهتمام منذ فترة طويلة، لكن بشكل ينقصه التنظيم والاستمرارية، ويجيء شهر سبتمبر عام 1968، ليكون إعلاناً عن مرحلة في تاريخ الاهتمام الدولي بالبيئة، حيث دعت الجمعية العامة للأمم المتحدة إلى عقد مؤتمر عالمي حول البيئة، للبحث عن حلول لمشكلات التلوث وغيرها مما يهدد الكرة الأرضية.

بعد أربع سنوات من الاجتماعات واللقاءات التحضيرية، انعقد المؤتمر في 5 جوان 1972 في مدينة استوكهولم، عاصمة السويد، وقد صدر في ختام أعماله إعلان حول البيئة الإنسانية، متضمناً أول وثيقة دولية عن مبادئ العلاقات بين الدول في شئون البيئة. وتواصلت الجهود الدولية للأمم المتحدة في مجال إدارة شئون البيئة، فعقدت في بلغراد في أكتوبر 1975، الندوة العالمية للتربية البيئية، وفي أكتوبر 1977 انعقد في مدينة تبليس بروسيا، المؤتمر الدولي الحكومي للتربية البيئية، ثم تأسيس اللجنة العالمية للبيئة والتنمية، بمبادرة يابانية طرحت في الجمعية العامة للأمم المتحدة، ولكن خارج نطاق سيطرتها. وهذا فضلاً عن اتفاقية الأمم المتحدة لقانون البحار، والميثاق العالمي للطبيعة، واتفاقية فيينا

---

(1) محمد يسري دعبس: قضايا ومشكلات بيئية، جامعة الإسكندرية، مصر ـ 1995، ص 10

لحماية طبقة الأوزون، وبروتوكول مونتريال، وقرار الجمعية العامة للأمم المتحدة المنظور البيئي سنة 2000. وأنشأ بناء على توصيات مؤتمر استوكهولم، خلال عشرين عاما مؤتمر ريودي جانيرو عام 1992، الذي عرف بمؤتمر الأرض، وشاركت فيه 178 دولة، وقد صدر عن مؤتمر قمة الأرض ثلاث اتفاقيات: اتفاقية حول تغيير المناخ، التنوع البيولوجي، ومكافحة التصحر.[1]

تعد الاتفاقية الإطارية لتغير المناخ ذات أهمية بالغة للإنسانية جمعاء، لكونها أكثر من مجرد اتفاقية دولية، تعالج ظاهرة بيئية ذات صبغة عالمية، وهي إنجاز دولي تظافرت فيه الجهود العالمية، للتصدي لظاهرة تمثل اهتماماً مشتركاً للبشرية، كما أنها التزام يقع ضمن مفهوم التنمية المستديمة، ويقوم على وجوب التنسيق المتكامل بين الاستجابات لتغير المناخ والتنمية الاجتماعية والاقتصادية. يعتبر التغير في مناخ الأرض وآثاره الضارة، أحد التحديات الخطيرة التي يواجهها العالم اليوم، نتيجة لتزايد تركيزات غازات الدفينة، بدرجة كبيرة في الغلاف الجوي من جراء الأنشطة البشرية، وما تؤدي إليه من استفحال ظاهرة الدفينة الطبيعية، وما يستغنى عنه ذلك بصفة عامة، من احتراز إضافي لسطح الأرض والغلاف الجوي، يمكن أن يؤثر على الأنظمة الإيكولوجية الطبيعية وعلى البشرية. ورغم أهمية هذه الاتفاقية إلا أنها تؤثر بصفة مباشرة على مصالح الدول المنتجة للبترول، وخاصة تلك الدول التي تعتمد اعتماداً كلياً على إنتاج وتصدير البترول، وذلك بسبب ما فسر من احتمالات درجة حرارة الغلاف الجوي.

قررت الجمعية العامة للأمم المتحدة في ديسمبر 1994، اعتبار يوم 16 ديسمبر من كل عام يوماً عالميا لطبقة الأزون. وهذا هو التاريخ الذي وقع فيه بروتوكول حماية طبقة الأزون بمدينة مونتريال، ويصادف اليوم كذلك مرور عشرة سنوات، على توقيع اتفاقية فينا لحماية طبقة الأزون. إن اليوم العالمي لحماية الأزون، يعتبر مناسبة لشرح حقيقة حجم المشكلة، التي تواجه الكوكب الأرضي على اتساعه، ولا تخص بلدا دون بلد، وفي الوقت نفسه لشرح الجهود الدولية، التي بذلت منذ أواخر السبعينات لمواجهة المشكلة، والتي أسفرت بعد أبحاث علمية عديدة ومعقدة، شارك فيها علماء من مختلف أرجاء المعمورة. يعد

(1) أحمد ملحة: الرهانات البيئية، مطبعة النجاح، الجزائر ـ 2000، ص 9

بروتوكول مونتريال نموذجاً للتعاون العالمي، في مجال حماية البيئة وقد ازدهر ونمى هذا التعاون، نتيجة لتفهم الدول المتقدمة للمشاكل، التي تواجهها الدول النامية.

بالإضافة إلى هذا تم إنشاء الصندوق المتعدد الأطراف، في أداء دوراً فعالاً في وقف استخدام المواد المستنفذة للأزون، بحيث يجب على الدول التي تتلقى مساعدات، من الصندوق المتعدد الأطراف الالتزام بمتطلبات تقرير البيانات، وتنفيذ المشروعات بأسرع وقت ممكن.

بتناقص تركيز الأوزون في طبقات الجو العليا، سيصل الأرض قدراً أكبر من الأشعة فوق البنفسجية، مما يؤدي إلى الإصابة بالعديد من الأضرار والأمراض، منها: الإصابة بالسرطانات الجلدية، وحدوث حالات إعتام عدسة العين، ونقص غلة المحاصيل الزراعية والثروات السمكية والثروة الحيوانية، ومخاطر ارتفاع درجة الحرارة وارتفاع مستوى مياه البحار، وحدوث وهن في نظام جهاز المناعة، وحدوث تغيير في العوامل الوراثية، لبعض الكائنات الدقيقة وعمليات التخليق الضوئي، وسلسلة الغذاء وما إلى غير ذلك من نوع الدمار البيولوجي.

إن المقصود بالتنوع البيئي، هو تنوع الحياة على الكرة الأرضية وهو بذلك يشمل كل أنماط الحياة والأنظمة البيئية، وبمعنى آخر هو تلك الصبغة التحويلية، التي تتصف بها الأنظمة البيئية البرية والبحرية والمركبات الإيكولوجية. يعد التنوع البيئي أساس التنمية المستديمة، ومصدر الأمن البيئي والاقتصادي، بالنسبة لأجيال المستقبل. فهو يوفر موارد عديدة؛ كالغذاء والمواد الأولية، وكذا ثنائيات الجينات التي تؤدي إلى تنوع النباتات، والسلالات الحيوانية التي تحتاجها الزراعية. ونظرا لبعض نشاطات الإنسان الضارة، كالتلوث والحرائق والصيد العشوائي، والاستعمال المفرط للمواد الكيمياوية، فقد سجل نقص وافتقار كبيرين في التنوع البيئي. وعليه حسب بريد اليونيسكو لسنة 1980، فإن ما يقارب الآلاف من أنواع الطيور والثدييات والأسماك والزواحف مهددة بالانقراض.[1]

وبالفعل، يتم حالياً تخصيص أقل من 5 بالمائة، من المساحة البرية للكرة الأرضية للمحافظة على التنوع البيئي، كالحظائر الوطنية والمحطات العلمية، وأي

---

(1) أحمد ملحة: الرهانات البيئية، ص 48

نوع آخر من المساحات المحمية. كما تم تسجيل مبادرة عالمية هامة، تمثلت في قيام 157 دولة بالتوقيع على الاتفاقية، حول التنوع البيئي عشية انعقاد مؤتمر الأمم المتحدة للبيئة والتنمية، الذي انعقد بريو دي جانيرو، جوان 1992، بحيث كان يهدف إلى ضمان تطبيق عمل دولي فعال، للتقليص من إتلاف الأنواع البيئية والأنظمة البيئية. ومن ثم تم الإعلان عن اليوم العالمي للتنوع البيئي.

الماء مورد هام وحيوي في عملية التنمية المتواصلة، وله استخدامات متعددة تساهم في زيادة الدخل إلا أن الزيادة المطردة في السكان، والمنافسة الشديدة بين الأنشطة المختلفة وعوامل التلوث، والإسراف في استخدام المياه، تشكل جميعها قاعدة التحديات، التي يقف في مواجهتها قائمة من الهداف، التي تتمثل في المحافظة على الموارد المائية الحالية، وتنميتها والعمل على زيادة كمياتها، والحد من تلوثها وتحسين نوعيتها كذلك، فإن ترشيد استخدام المياه للأغراض المختلفة، هو العامل الوحيد الذي يتوقف على الإرادة والوعي الجماهيري، وإحساس الفرد بالمسئولية.

جاء في تقرير للمعهد الدولي لإدارة المياه، أن انخفاض الاحتياطي من المياه سيؤثر بشكل كبير، على ثلث سكان الكرة الأرضية خلال 25 عاما. وقال مدير المعهد أن النقص الحاد في المياه، يشكل حالياً التهديد الأكبر على صحة الإنسان، والبيئة والتغذية وهو بشكل أيضاً تهديد للسلام. وصنف التقرير 17 دولة في عداد ضحايا الندرة الكاملة للمياه حتى العام 2008، بينها دول إفريقيا الشمالية، وأخرى في الشرق الأوسط، وهناك دول أيضاً في إفريقيا الجنوبية، وجنوب الهند وشمال الصين. وسيتأثر ما بين مجموع 1. 8 مليار شخص من نقص المياه في العام 2008، إما من أجل الزراعة والصناعة، وإما من أجل التدبير المنزلي.

يعد التصحر واحد من أهم المشكلات التي تدل على تدهور البيئة، فالتصحر يعد كارثة طبيعية تمتد آثارها ليصبح كارثة اجتماعية، تهدد المجتمعات البشرية، كما يعبر عن درجة معينة من الخلل في التوازن، بين العناصر المختلفة المكونة للنظم الإكولوجية، وتدهور خصائصها الحيوية، وانخفاض الإنتاجية لهذه النظم، بحيث تصبح قادرة على توفير المتطلبات للحياة الضرورية الحية منها الإنسان والحيوان. التصحر والجفاف يؤثران على التنمية المستدامة، عن طريق

ترابطهما مع مشاكل اجتماعية هامة، مثل الهجرة ونزوح الأشخاص. إن مشكلة التصحر هي مشكلة ذات أبعاد اجتماعية وثقافية، أو بتعبير آخر ذات أبعاد حضارية وأمنية، وأنه من الضروري إعطاؤها الأولوية في الخطط التنموية، لاستعادة قدرات المناطق المتصحرة إلى سابق عهدها وتنميتها، والمحافظة على المناطق الأخرى لتفادي تعرضها للتصحر، كما تتجلى مظاهر التصحر في تدهور الغابات، تدهور بيئة مناطق البادية والأراضي الرعوية/السهوب، انجراف التربة وزحف الرمال، التملح.(1)

أعلنت المنظمة العالمية للسياحة في تقريرها الأخير، أن السياحة والبيئة عنصران مكملان لبعضهما البعض، حيث أن البيئة ورغم أنها معرضة للتدهور، إلا أنها تكون المادة الخام والقاعدة الأساسية للنشاط السياحي. فالأنشطة السياحية المختلفة لها أثرها على البيئة، كباقي الأنشطة الأخرى للإنسان، وبما أن التنمية السياحية المتواصلة، تعتمد على سلامة وبقاء الموارد البيئية، المتجدد منها وغير المتجدد، لذلك وجب دراسة هذه الموارد، وتقييم تأثير الأنشطة السياحية المختلفة عليها، للوصول لأحسن استخدام لهذه الموارد، دون الإضرار بها وتفريغها من مقاومتها، حفاظا على حقوق الأجيال القادمة في بيئة سليمة، حيث أنه إذا استنزفت الموارد البيئية، تلوثت البيئة في أية منطقة سياحية، فقدت جذبها السياحي مهما ارتفاع مستوى الخدمات والمنشآت السياحية بها. إذن فلا سياحة بدون بيئة نظيفة وبيئة اجتماعية وثقافية مناسبة، كما لا يمكن تطوير السياحة دون تطوير البيئة.

الأمن البيئي/التربية الخضراء.. ضد الفاشية الإيكولوجية

إذا كانت البيئة هي كل ما يحيط بالإنسان، من عناصر طبيعية وكائنات حية، أي الهواء، التربة، النبات، الحيوان. وإذا كانت حماية البيئة تعني الحفاظ على التوازن البيئي من خلال تناسق عناصر البيئة، بما يضمن استمرار واستقرار الحياة، إلا أن البشرية الآن تواجه مجموع من المخاطر البيئية، التي لاتقف آثارها الضارة عند الحاضر، بل إنها تهدد مستقبل البشرية كلها، حيث بلغ الخلل البيئي

(1) أحمد ملحة: الرهانات البيئية، ص 61

خلال القود الثلاثة الأخيرة أقصى درجات الخطورة. ولقد أصبحت القضايا البيئية من أهم القضايا، التي يواجهها عصرنا الحالي، وذلك لارتباطها المباشر بحياة ومستقبل البشرية على هذه الأرض، دون التقيد بالحدود السياسية أو الجغرافية، فقد تعامل الإنسان مع البيئة كأنها عدو لدود فلوثها، بإضافة عناصر غريبة على الهواء والماء والتربة، وقطع الأشجار وقتل الحيوانات واستنزف الثروات والموارد الطبيعية، متجاهلا حق الأجيال القادمة في البيئة، وأصبح الهواء والمياه والتربة ملوثة، تشكل خطراً على الكائنات الحية المختلفة ومنها الإنسان. وجردت مساحات شاسعة من العالم من الغطاء النباتي، وكان نتيجة تصرف الإنسان غير العقلاني تجاه بيئته، حصل تغيير في درجة حرارة البيئة وتدمير طبقة الأزون، التي أوجدها الخالق في طبقات من الجو لحماية الكائنات الحية من الأشعة الشمية الضارة، ونشوء الأمطار الحمضية الملوثة للمياه، حيث أصبحت صالحة للاستخدام.(1)

إن المخاطر البيئية تكون على المستوى المحلي، وتتوسع لتشمل إقليم لحاله، وتنتقل من دولة واحدة إلى عدة دول مجاورة، وقد ينشأ التلوث من دولة يظهر أثره على دولة أخرى، مثل الأمطار الحامضية في الدول الاسكندنافية، والتي تنشأ عن حرق الفحم الحجري في بريطانيا. وتتفاقم المشاكل البيئية لتصبح على مستوى الكوكب، كظاهرة الإحترار والدفء العالمي، وما قد برافقه من تغيير مناخي. وتواجه البلدان الصناعية المتقدمة مشاكل بيئية خطيرة، تهدد الكائنات الحية، كالمواد الكيمياوية والمخلفات السامة، وتواجه البلدان النامية مشاكل بيئية، كالتصحر وإبادة الغابات والتلوث، وما ينتج عنه من تدهور البيئة، من فقر ونقص التغذية وانتشار الأمراض. لقد اجتمعت إرادة المجتمع الدولي على ضرورة تعبئة كل الجهود، للتعامل مع خمس قضايا أساسية، هي ما تعرف بقضايا البيئة وهي على وجه التحديد قضايا تآكل طبقة الأزون، التنوع البيولوجي، التغيرات المناخية، ثم قضايا التصحر وتدهور الأراضي، هذا ما جعل الأمم المتحدة تدعو إلى الربط بين البيئة والتنمية، بقصد التنمية الشاملة

(1) إبراهيم الجندي: التلوث يخنق الجميع، الأمن الصناعي يقيهم، مطبعة حسان، القاهرة ـ 1995، ص 5، 6

المستديمة للتقليل من الآثار إلى حد أدنى، وتتطلب الأخذ في الاعتبار البيئة والموارد الطبيعية، عند تخطيط وتنفيذ المشاريع المختلفة، ويعني ذلك مراعاة الاعتبارات البيئية، في كل مرحلة من مراحل التنمية البيئية تخطيطاً وتنفيذاً.

وقد نوقش مفهوم التربية البيئية في العديد من المؤتمرات والاجتماعات الدولية والإقليمية والمحلية. ويمكن القول أنه ليس هناك مفهوم ثابت للتربية البيئية، ويمكن الإشارة إلى تعريف يجمع على أن التربية، هي عملية تكوين القيم والاتجاهات والمهارات، التي توجه سلوك الفرد، إلى كيفية استغلال بيئته أفضل استغلال، وتجعله قادراً على حل مشكلاته والمحافظة على ثرواتها. وكذا إعطاء المواطن معلومات وحقائق عن المفهوم الشامل للبيئة، وأثره على الكائنات الحية، والتغيرات التي أحدثها الإنسان في الأنظمة البيئية، ومناقشة أخلاقيات البيئة، كالحقوق والواجبات والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام، تنمية الذوق الجمالي نحو البيئة، وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات، كالعناية بالصحة والمحافظة عليها، تنمية الضمير البيئي وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية، على الأخلاق بالأنظمة البيئية.(1)

لقد أصبحت مشكلة البيئة اليوم إحدى القضايا الهامة، التي تفرض نفسها على الناس جميعا، وهي من أهم القضايا وعلى مر التاريخ، ستبقى العبارة التالية (أرض واحدة وأسرة واحدة)، تفوق كل اللغات والإيديولوجيات. إن الإعلام البيئي لا يزال يحتل مكانة بسيطة في وسائل الإعلام، كما أن معدي ومخرجي البرامج الإذاعية والتلفزيونية البيئية، بحاجة ملموسة لتزويدهم بالثقافة البيئية من جهة، والتقنية الإعلامية الملائمة من جهة أخرى. لقد نما في الآونة الأخيرة الاهتمام بالتغطية الإعلامية البيئية، خاصة بعد مؤتمر الأمم المتحدة المعني بالبيئة والتنمية، الذي جذب أكثر من 20 ألف صحفي، وأدرك الناس ضرورة تطوير مستوى معيشتهم، دون أن يكون ذلك على حساب البيئة. إن التغطية البيئية ليست خبراً بيئياً، وإنما هي قصة اقتصادية وتجارية وطبية وعلمية وسياسية، ولها أبعاد

---

(1) لويد وألين كوك: المشكلات المدرسية في العلاقات الإنسانية، ترجمة عفاف فؤاد، دار الكرنك والطبع والتوزيع، القاهرة ـ 1996، ص 25

قانونية واجتماعية. كما تتطلّب التغطية الإعلامية البيئية تعزيز معلومات الملتقى، وإعطائه الحلول والبدائل وليس فقط المشكلات، وتزويده المعلومات المفيدة التي تحفزه على العمل من أجل البيئة.(1)

وتتطلب إيصال مفهوم التنمية المستديمة وتعزيز قدرة الناس، على التحكم في حياتهم من خلال المشاركة في التنمية، وتنفيذ جدول أعمال القرن 21، فتحقيق التنمية المستديمة يتطلب تحولاً في قيمنا ونمط معيشتنا، ولا بد للإعلام أن يكون له دور في إحداث التغيير، ونقل هذا التحدي لكل فرد في المجتمع، فالناس بحاجة لإطار جيد من القيم والرؤى الأساسية، والأهداف والتحدي الأكبر الذي يواجه الإعلامي.

لعبت الجمعيات غير الحكومية دوراً هاماً، في صياغة مؤتمرات الأمم المتحدة المعنية بالتنمية والبيئة، وكانت بمثابة صوت الذين لاصوت لهم، ودافعت عن الفقراء وعن الأنظمة البيئية، وعن المخلوقات التي قد تكون ثروة هذا الكوكب. فقد شهدت قمة الأرض أكبر تجمع للجمعيات غير الحكومية، بحيث بلغ عددها رسمياً 1400 جمعية، وكانت القمة فرصة لإعطائها الصفة الشرعية في لعب الدور الحيوي، في حوار البيئة والتنمية وفي وضع السياسات الدولية، حيث صادقت الحكومات على تعزيز دور الجمعيات، في جهود التنمية المستديمة، فاتحة الأبواب أمام مشاركتها في فعاليات الأمم المتحدة. تمثل الجمعيات المعنية بالبيئة حلقة وصل بين الجهات الرسمية والحكومية، والجمهور العريض.

يقصد بكلمة البيئة الوسط المحيط بالإنسان، والذي يشمل جميع العوامل الحيوية وغير الحيوية، التي تؤثر بالفعل على الكائن الحي، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في أي فترة من تاريخ حياته. وللنظام النظام الأفقي والرأسي تأثير كبير في تشتيت أو تركيز الملوثات، وفي نقلها من مكان إلى آخر. ويتمثل ذلك فيما حدث في الاتحاد السوفياتي، من انفجار المفاعل النووي (تشرنوبل)، وانتشار الاشعاعات في الجو، وانتقالها إلى مناطق بعيدة بفعل الرياح. ويسبب

(1) رشيد الحمد وآخرون: البيئة ومشكلاتها، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ـ 1980، ص 155، 157

الهواء الملوث أضراراً للحياة البشرية: المادية والصحية، والنفسية والاجتماعية. كما يسبب أضراراً للحياة الحيوانية، والنباتية. وقد يسبب الهواء الملوث تلفا في في العمليات الصناعية، واضطراباً في الظروف المعيشية بوجه عام. كما قد يحدث إتلافا في التراث والصول الثقافية، ذات القيمة الثمينة مثل المباني، والمنشآت الأثرية كالمتاحف، وما تحتويه من آثار قيمة.(1)

وقد اختل التوازن البيئي بزيادة الكثافة السكانية، فمع زيادة السكان ازداد احتراق الوقود بأنواعه المختلفة، من صلب وسائل وغاز، وظهرت الملوثات مثل الأتربة المتطايرة، أثناء العمليات الزراعية المختلفة، والغازات المتنوعة الناتجة من حرق الأشجار، والغابات، والمخلفات النباتية في الحقول، هذا بالإضافة إلى المخلفات الآدمية، والحيوانية، اللينة والسائلة المتزايدة. وقد بدأت مشكلة التلوث البيئي في المدن، فقد ساهم التصنيع بنصيب كبير في زيادة نسبة الفضلات والمخلفات في الجو من ناحية، وفي زيادة نسبة الغازات والأبخرة المتصاعدة من ناحية أخرى، مما يهدد حياة الإنسان فيالمدن، وفي جميع أنحاء العالم، ويسبب مشاكل صحية. ويتضح ذلك من أن المنشآت الصناعية، تدفع إلى الهواء كل يوم بكميات هائلة من الرماد والشوائب، يبقى أغلبها معلقاً في الهواء، وتحتوي على كثير من المواد الضارة بالبيئة، مما أدى إلى زيادة حالات المرض والوفاة بشكل ملحوظ. وحتى وقتنا الحالي، تعتمد معظم الصناعات في الصين على الفحم، فحول 20 مدينة يظهر مستوى عال من التلوث، وتزيد الوفيات بسرطان الرئة في المدن الصناعية 4 ـ 7 مرات على الوفيات في البلاد ككل. وفي أثينا يتراكم الضباب السود صباح كل يوم الاثنين من كل أسبوع، عندما المصانع عملها بعد عطلة نهاية الأسبوع. وبدا الكثير من عناصر التراث الثري القديم، يفقد معالمه نتيجة للتآكل الناتج عن تلوث الهواء.(2)

وقد أثبتت الدراسات البيولوجية المتعددة، أن الرصاص يؤدي إلى انخفاض

---

(1) أحمد مدحت إسلام: التلوث مشكلة العصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت – 1990، ص 76، 77

(2) عائدة بشارة: دراسات في بعض مشاكل تلوث البيئة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة ـ 1993، ص 19

مستوى الذكاء والقدرة على الإدراك. ووجد أن الرصاص في الدم يعوق طرد حامض البوليك، مما يعرض للإصابة بمرض النقرس. كما أن للرصاص تأثيراً ضارا على جهاز التكاثر. ويلعب الهواء الملوث بالمواد الهيدرو كربونية دوراً في الإصابة بالأمراض السرطانية، والتي تؤدي إلى الوفاة، أما دقائق المواد المشعة، فهي تسبب سرطان الدم، وعجز النخاع العظمي، وتأثيرات وراثية على الخلايا. ولا يقتصر تأثير الهواء الملوث على الإنسان، بل يمتد تأثيرها على النبات، ويتمثل ذلك بوضوح في انخفاض الإنتاجية الزراعية للمناطق، التي تعاني من زيادة تأثير الملوثات الهوائية. ففي مدينة كارترت بنيوجرسي أدى وجود مصنع النحاس، وما يطلقه من أدخنة ثاني أكسيد الكربون إلى تسمم التربة، والقضاء على النباتات الخضراء. وقد تبين ان التربة في مناطق من أوروبا أخذت تصاب بالحموضة في جميع الطبقات، التي تتخللها جذور الأشجار. ويرجع السبب إلى بعض عناصر تلوث الهواء، وعلى قمتها الأكاسيد الكبريتية والنيتروجية والكربونية، التي هي السبب في تكوين الأحماض الحمضية. وفي بحيرة «أونتاريو» بكندا، والتي تعتبر من أكبر بحيرات العالم وأغناها بالثروة السمكية، أصبح الصيد فيها غير ممكن، لأن أسماكها أصبحت ملوثة بالكبريت نتيجة الأمطار الحمضية.(1)

ففي وقتنا الحالي تجوب شوارع المدن العالم عدة ملايين من السيارات، ووسائل النقل العامة لا ينقطع سيلها ليلاً نهاراً، وتستخدم كميات هائلة من الوقود. فأسطول السيارات العالمي تجاوز عشرة مليون سيارة. وتعاني المدن الكبرى من ظاهرة يطلق عليها «الضباب الدخاني»، والذي يبقى معلقا في الجو مدة عدة أيام. ومن المدن التي تعاني من الضباب الدخاني مدينة المكسيك. وتصل نسبة غاز أول أكسيد الكربون فيهواء هذه المدينة، إلى حدود عالية كثيراً عن الحد المسموح به. ومن المدن المزدحمة بالسكان والمواصلات مدينة نيويورك، ومدينة سيدني بأستراليا. أما مدينة لوس أنجلوس بالولايات المتحدة الأميركية، فعلى الرغم من أنه لا توجد بها تجمعات أو منشآت صناعية تذكر،

(1) علي زين العابدين وآخرون: تلوث البيئة، ثمن المدينة، المكتبة الأكاديمية، مصر ـ 1989، ص 58

ولا تحرق إلا القليل من وقود الفحم، أو زيت البترول في منشآتها، إلا أنها كانت من أشهر المدن تعرضاً للضباب الدخاني. ويرجع هذا على احتراق الوقود في محركات السيارات، ووسائل النقل العامة التي تجوب شوارع المدينة. وفي بريطانيا نجد التلوث الناتج من عادم السيارات، يأتي في المرتبة الثانية، بعد التلوث الناتج عن التدفئة المنزلية، وبعض الصناعات. وإذا أضفنا حوالي مليون سيارة سنوياً إلى حركة المرور في بريطانيا، فإن هذا يشكل خطراً فعلياً لتلوث الجو فيها، ويتمثل هذا على وجه الخصوص في مدينة لندن، والتي يتكرر فيها ظهور الضباب الدخاني من حين لآخر.[1]

ولمواجهة تلوث الهواء قام العلماء والإيكولوجيون ومخططو المدن، وعلى وجه الخصوص في هولندا والدانمارك وألمانيا، بالعمل على نقص هذا التلوث، فصدرت قوانين تحد منه. ومن ذلك قانون توصيل الأراضي الخضراء الممتدة لمحاذاة الأنهار، أو القنوات أو خطوط السكك الحديدية القديمة بعضها ببعض، لتكون مسارات متصلة لركوب الدراجات والخيل والمشي، وهذه الطرق الخضراوية تعتبر منافذ تقرب السكان من الهواء الطلق والطبيعة. ولمواجهة كارثة التلوث، أصدرت المؤسسات العلمية والاجتماعية والثقافية، قوانين وتشريعات تمنع بناء المصانع الكيمياوية، ومصانع الأسمنت في مناطق قريبة من التجمعات السكانية، وإيجاد مناطق لاستيعاب النفايات الصناعية، والعمل على استبدال التدفئة التي تعمل بالفحم والبترول بأخرى كهربائية، واستغلال الطاقة الشمسية.

وقد ظهر التلوث المائي حول تجمعات المدن. ويعتبر الماء ملوثاً بمادة أو أكثر، إذا كان غير مناسب للاستعمالات المقصودة منه، سواء بالنسبة للإنسان أو الكائنات الحية الأخرى، وسواء استخدم للأغراض الزراعية أو الصناعية أو المنزلية. وقد أدى نمو الصناعات في المدن، والتي يلقى بمياهها الناتجة عن مختلف الصناعات في المجاري المائية والأنهار، إلى زيادة مشكلة التلوث المائي. كما أن كثيراً من مدن الدول النامية، تأخذ مياه الشرب من أنهار يتعرض ماؤها للتلوث نتيجة الصناعة. وتعد معامل تكرير البترول من مصادر تلوث المياه، حيث

(1) حسين رشوان: مشكلات المدينة، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية ـ 2001، ص 42، 43

تستخدم كميات كبيرة من المياه في التبريد، وكذلك السفن في البحار والبحيرات والأنهار، التي تقذف فيها الزيوت والفضلات. وقد يكون التلوث المائي يقذر البالوعات أو المجاري والصرف الصحي، حيث لا تكون شبكات الصرف الصحي في المدن مطابقة للمواصفات، مما يؤدي إلى اختلاط مياه الشرب مع مياه الصرف، كما حدث في جاكرتا عاصمة أندونيسا عام 1977، وأدى إلى تلوث مياه الشرب وانتشار الكوليرا. في المدينة يتعرض الفرد بغير حدود للعدوى، والوقوع فريسة للأمراض والأوبئة. ففي مدينة دكا ببنغلاديش انتشر الجدري، حيث يعيش أكثر من ثلث سكانها في أحياء متدهورة، ومساكن عشوائية لا تتمتع غالباً بالمياه النقية للشرب، أو شبكات الصرف الصحي. وينتشر مرض السل في مدن الهند، كنتيجة للازدحام وسوء التغذية وتلوث الجو. وفي مدن إفريقيا الزنجية تنتشر أمراض السل والروماتيزم، وأمراض الجهاز التنفسي، والأمراض المعوية والجلدية.(1)

يعتبر التلوث الضوئي أو الضوضاء ظاهرة حضرية حديثة. وهو أحد عناصر البيئة، وصورة من صور التلوث التي يعاني منها سكان الحضر. وقد نتج ذلك عن التقدم الصناعي، وما ارتبط به من توسع في استخدام المحركات والآلات والمكابس، ومقاطع، ومحركات كهربائية، ومضخات وأفران وأجهزة تبريد وتهوية، ومعدات مختلفة من شأنها إحداث ضوضاء بصفة مستمرة. وكثيراً ما يعاني الذين يسكنون بالقرب من المطارات، أو على امتداد مدارجها من ضجيج الطائرات إقلاعاً وهبوطاً. وقد امتدت الضوضاء إلى داخل المنازل، ويرجع هذا إلى الانصات المستمر لألوان الموسيقى الصاخبة، واستخدام الآلات السوبر سونيك، ووجود الثلاجة الكهربائية، والمروحة الكهربائية، ومجفف الملابس، ومكيف الهواء، وغسالة الملابس، والمكنسة الكهربائية.(2)

هذا ويمكن الاستفادة في مواجهة الكارثة البيئوية والفاشية الإيكولوجية، بالتربية والوعي عبر وسائل الإعلام، والاستفادة من الجمعيات الخاصة بأنصار

---

(1) السيد عبد المعطي السيد: الإنسان والبيئة،، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ـ 1992، ص 292، 293

(2) حسين رشوان: مشكلات المدينة، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص 49.

الطبيعة والبيئة، وبنشاطها الثقافي، في نشر الوعي البيئي بين المواطنين، سواء بعقد الندوات والمحاضرات المتخصصة، وإقامة حلقات دراسية حول هذا الموضوع، أو نشر بعض المطبوعات أو الكتيبات، التي تخدم الجهود الرامية للمحافظة على البيئة. تقوم الجمعيات والإعلام بتوفير المعلومات الحقيقية للجمهور، بعيداً عن الجمع العشوائي للحقائق، إما عن مصادر حكومية أو غيرها، كما تعمل الجمعيات والإعلام معا، لتوفير قناة ناقلة للأخبار والمعلومات، مهمتها رفع الوعي البيئي وتوفير تواصل حقيقي مع القاعدة الشعبية. كما يجب أن يكون هذا التعاون، أثناء القيام بحملات نوعية بيئية، من خلال برامج الاحتفالات باليوم العالمي للبيئة، للأزون، للشجرة، للماء، لبث رسائل خاصة من الإعلام المرئي والمسموع والمقروء.

تركز المقاربة العميقة في النقد الإيكولوجي، على ما يحصل في المنظومة البيئية الشاملة، وتدعو إلى أولوية عليا للكفاح، ضد الشروط الاقتصادية والتقانة المسئولة عن إنتاج التلوث. إن تصدير التلوث ليس جريمة ضد الإنسانية وحسب، بل جريمة في حق الحياة عموماً. إن المقاربة العميقة في النقد الإيكولوجي، حماية ثقافة البلدان غير المصنعة من غزو المجتمعات الصناعية. إن أهداف المجتمعات غير المصنعة، يجب ألا تكون في تشجيع أنماط حياة، على طراز تلك الموجودة في البلدان الغنية. يشبه التنوع الثقافي العميق، على المستوى الإنساني، الثراء والتنوع البيولوجيين لأشكال الحياة. يجب إعطاء أولوية عليا للأنثروبولوجيا الثقافية في برامج التعليم العمومية في المجتمعات الصناعية.

الخاتمة

لقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دوراً حاسماً، وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيداً لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذرياً مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته واعتبرته وازع قوتها ودافع نشاطها. لقد كشف النقد الثقافي زيف الكثير من الفرضيات المسبقة وهشاشة أسسها، ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعياً بدور الثقافة، أي النظام الدلالي في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا، إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقيمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير، هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية، والتاريخ والعلاقات الاجتماعية، وحسب هذا الطرح فإن الثقافة تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار.

ويمكن القول بأن الدراسات الثقافية، تنطلق من موقع المعارضة والاختلاف السائد الثقافي، والملاحظ أن كثيراً من ممارسيها وأعلامها من الملونين، أو الأوروبيين القادمين من قارات وأماكن أخرى. وبما أنها تيار معارضة وليست سلطة، فإن محتواها النقد التحليلي/النقد الثقافي دائماً يكون حاضراً، وهي موجهة إلى الجمهور العام غالباً، وليست تخصصية، لأنها تمتد إلى حقل النقد الأدبي المعاصر.

كسرت (الدراسات الثقافية) مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن إنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات

الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي.

والدراسات الثقافية تركز على أهمية الثقافة، تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ. وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية، هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وهذه بما إنها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي، فإنها تقرر أسئلة الدلالة والإمتاع والتأثيرات الإيديولوجية، وهكذا فالدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة والدلالة والإمتاع. هذا التداخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبراً عن الناس، وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة، هو تداخل أساسي له قمة مركزة في الدراسات الثقافية.

وإذا ما كانت صفتا «الكولونيالي» وما بعد الكولونيالي، قد استخدمتا لدى بناء تواريخ أدبية وثقافية قومية مستقلة، أو القيام بدراسات مقارنة بين فترات مختلفة من تلك التواريخ، للتمييز بين المرحلة السابقة على الاستقلال، والمرحلة التالية لهذا الاستقلالية/ما بعد الكولونيالية، إلا أن المصطلح لم يعد مقتصراً في معناه، على تلا جلاء القوى الاستعمارية، بل يستخدم اليوم لدى الإشارة إلى الثقافة مثلاً، على نحو يطول أو يغطي كل الثقافة التي تأثرت بالسياق الإمبريالي، منذ لحظة الاستعمار الأولى وحتى يومنا هذا. وذلك استناداً إلى المشاغل والمشكلات التي أطلقها السياق التاريخي البادئ بالعدوان الأوروبي، لا تزال متواصلة إلى الآن، بل إن الطموح الذي يعبر عنه الخطاب ما بعد الكولونيالي، راح يتخطى كل ذلك، ليطول تلك الأعمال الأدبية والفنية، وتلك الدراسات النقدية والتاريخية القائمة عند تقاطع الثقافات، وليطول أيضاً إعادة كتابة تاريخ المتروبول أو الحضارة الاستعمارية نفسها، من وجهة نظر من استعمرتهم وهجرتهم وهمشتهم، وذلك على نحو تبدو فيه إعادة الكتابة هذه، كتابة من داخل المتروبول ذاته من بعد أن شكل المهاجرون والمنفيون واللاجئون جزء صميمياً من بنيته. وبعبارة موجزة فإن مصطلح ما بعد الكولونيالي معني بالعالم ككل، على النحو الذي وجد ويوجد فيه، خلال وبعد السيطرة الإمبريالية الأوروبية، وخاصة بما ترتب عن ذلك من آثار أدبية وثقافية وفكرية معاصرة.

لا شك أن موضوع الإبداع النسائي، يطرح لأنه يشكل ظاهرة غير مألوفة في التاريخ الأدبي والفني في العالم بأسره، وليس لدينا وحدنا نحن العرب. ولهذا لا يوجد مصطلح مقابل للإبداع النسائي، أي إبداع رجالي. غير أن هذه الظاهرة التي كانت تبدو استثنائية وغريبة حتى القرن التاسع عشر في كل الثقافات، غدت مألوفة في القرن العشرين، الذي أبرز من النساء المبدعات في الأدب والفن وكل حقول المعرفة، ما يفوق بكثير عدد من برزن في تاريخ البشرية بأسره. وقد أكد القرن العشرون، الذي قطعت فيه المرأة في ثقافات عديدة وفي الغرب خصوصاً، شوطاً بعيداً في طريق نيل حريتها وتحقيق استقلالها، ومشاركتها الفعلية البناءة في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية، أكد أن تقصير المرأة في العصور السابقة في مجالات الإبداع لم يكن بسبب قصور ذهني أو ضعف جسدي، كما كان شائعاً القول في الماضي. لقد كان تقصير المرأة في الإسهام في وجوه الحياة العلمية والعملية: إدراكاً وإبداعاً، بسبب ما تعرضت له عبر القرون من قهر نفسي وقمع فكري واستغلال جسدي، وما فرض عليها من حياة ضحلة، خارج رحاب المعرفة والحياة الاجتماعية والاقتصادية.

وها هي ذي قضية تحرير المرأة في المجتمعات البطريكية، والبطريكية المحدثة، تدخل في سجالات التفكيكية وما بعد الحداثة، في نقد النزعات التمركزية الذكورية، ونقضها في المجتمعات المعاصرة. فإن قضية تحرير المرأة تختلط فيها النزعة الإنسانية، التي تجد فيها المرأة نموذج الإنسان المتكامل عقلاً وروحاً وجسداً. ظهر هذا النقد كخطاب منظم في الستينات في القرن العشرين، واعتمد على حركات المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، ولا زال النقد النسائي على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. فلقد برز العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهمن هذه المنظومات وطورن أدوات نقدية خاصة بهن، لتفكيكها ودحضها وفضح مراكز وعلاقات القوة المؤسسية لها، والتي تكشف تحيزاً واضحاً للرجل وتهمش إن لم تستثني المرأة.

تابع النقد الثقافي المقارن بالاهتمام «الموضوعات» التي تجتاز الحدود، وتحلق فوق أجواء القارات، وترحل إلى البلاد البعيدة، وتهاجر من مكان إلى

مكان، وما المواضيع إلا قوارب «رامبو» السكرى، ودعوات «بودلير» إلى الرحلات المستمرة، ومأساة الهند الصينية مع «مارلو»، وأوديسية «هوميروس»، ورحلات «السندباد» في البحار، وفصول من جحيم «دانتي» ورسالة الغفران. وتلعب «العواصم والحواضر» دوراً مهما في «العولمة» وفي تشكيل الأدباء مثل: باريس، ونيويورك، ولندن، وبيروت، والقاهرة، وبغداد؛ فالعواصم أمكنة للتجمع والتفرق والتصادم والتلقيح والتطعيم، وهي مجمع للقاءات ومجمع ونموذج حي للعولمة، وبالأحرى تمثل ملتقيات و«بابل» العالمية الدينية والسياسية والثقافية والأدبية؛ فنيويورك مثلاً، مدينة شيدتها جماعات وفدت إليها تباعاً من بروتستانت طردوا من أوروبا، وكاثوليك وإيرلنديون، ومن يهود وألمان وأوروبا الشرقية، وعرب. فأصبحت مدينة «نيويورك» في الأربعينات والخمسينات شعلة الثقافة، وقبلة المنادين بالتحديث والعصرنة، فقامت نيويورك بدور «بغداد» في العصر العباسي، وفلورنسا في القرن الرابع عشر، والبندقية في الخامس عشر، وأسبانيا في عصرها الذهبي، وفرنسا في القرن التاسع عشر. وتتعايش في نيويورك مبادئ العقل المتعقل، والفكر الرصين، والخطاب الجامعي النظري، والتجربة المؤلفة من تمازج الأجساد والأصوات والألوان، والأنغام واللغات واللهجات، وتتألف قمامات حاضرة العالم «نيويورك» بدون منازع من قاذورات الكوكاكولا، والهامبورغر، ومن نفايات، فيها الكثير من لآلئ الخلق والإبداع.

أما «بيروت» فهي منارة مغروسة على شاطئ البحر المتوسط، وجسر ممتد بين الشرق والغرب، وهمزة وصل بلدان الشرق الوسط، والعاصمة الثقافية لأجزاء كثيرة من العالم القديم، ومصب جميع الحضارات والثقافات الشرقية والغربية، ويعترف الجميع بدورها الريادي في الحداثة وبإشعاعها الثقافي يؤمها طلاب وجامعيون ينتمون إلى أكثر من خمسين لغة، إنها «سويسرا الشرق»، وتؤدي بيروت دوراً ثقافياً هاماً يمتاز بطابع «العولمة»؛ ففيها يتم الخلق والإبداع باللغات القديمة والحديثة، والشرقية والغربية، وتنتشر فيها المطابع، التي تقذف حمم العلوم والفنون والمعاجم والموسوعات، والآداب باللغة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية، والأرمينية والسريانية، واليونانية والتركية والكردية والفارسية، ومن سكان خمسة مذاهب إسلامية، وأحد عشرة ملة مسيحية.

وتاريخياً لم تظهر الأنثروبولوجيا الثقافية المقارنة، كميدان له أهميته. إلا في العقود الأخيرة، حيث ركزت على دراسة الكتابات التي جمعها الرحالة وغيرهم. لهذا غلب عليها التركيز على المجتمعات والثقافات البدائية، ومجمل الثقافات العالمية. وفي أميركا بالذات هناك مراكز تدريب وتخريج المتخصصين في الأنثروبولوجيا الثقافية المقارنة، ويوجد الآن في أميركا متخصصون في الثقافة العربية والإفريقية.. الخ، بل هناك أيضاً اهتمام بالثقافات الفرعية داخل الثقافة الكلية، ومن ناحية أخرى وسع الأنثروبولوجيون دائرة دراستهم الاجتماعية والثقافية، بحيث تشمل الثقافات القروية والحضرية وغيرها. وتهتم بمقارنة الثقافات المختلفة بعضها مع بعض، وتصنيفها في مجموعات ثقافية، حسب تشابهها أو اختلافها، أو تشابه عناصر معينة فيها. وهذا ما يطلق عليه المركبات الثقافية، أو المناطق الثقافية، أو الأنماط الثقافية، أو الجغرافيا الثقافية. بعد أن كانت هذه الأخيرة، مجرد حقل معرفي فرعي من الثقافة البشرية، أصبحت في وقتنا الحاضر فضاء من فضاءات النقد الثقافي المقارن، وتلعب دوراً اساسياً في جميع العلوم الإنسانية؛ من فكر وأدب وفنون وتاريخ، وعلوم سياسية واقتصادية. بالإضافة إلى أنها توفر للباحث في حقل الثقافة، منظوراً جديداً في ظل المقاربات والمقارنات النقدية الكثيرة، التي يملكها أهل الاختصاص وطلاب المعرفة.

لعبت الميديا خاصة التلفزيون والسينما، والإنترنيت وفنون الإعلان والإعلام، في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حيناً، وأشكال سلبية حيناً آخر. فهناك حضور جارف للصور الإشهارية في حياة الإنسان الحديث، إنها حاضرة في التربية والتعليم، وفي الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام، وفي قاعات العرض للأعمال السينمائية والمسرحية والتشكيلية وفي بطاقات الهوية وأجهزة الكومبيوتر وعبر شبكات الإنترنيت والفضائيات والتليفونات المحمولة، وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة وفي العروض الفنية، وفي صناعة النجوم في السينما والتلفزيون والرياضة والسياسة. لكن عصر الصورة الإشهارية هذا، كانت له آثار سلبية؛ تلك التي رصدها مفكرون معاصرون، فتحدثوا عن توجيه الصورة الإشهارية، لتزييف الوعي وإخفاء الحقيقة، وأيضاً الإعلاء والإشهار من قيمة السطحي والمؤقت والعابر، على حساب الحقيقي والجوهري والثابت.

نعيش الآن في عالم تتخلله الصور الإشهارية، بشكل خاطف وسريع وتهيمن عليه؛ حيث تملأ الصور الإشهارية الصحف والمجلات والكتب والملابس، ولوحات الإعلانات، بشكل لم يحدث من قبل في تاريخ البشرية عامة. لقد أصبح المجتمع الإنساني مجتمعاً تقوم الصورة الإشهارية بالوساطة، خلاله في الأنشطة الإنسانية كافة. إلى درجة تحذير بعض المفكرين من طغيان ظاهرة الصور الإشهارية على ثقافة الإنسان. نحن محاطون اليوم بالصور الإشهارية، ففي كل زاوية نلتفت إليها تواجهنا الصور الإشهارية والإعلانية، الصور موجودة في كل مكان، في البيت، في الشارع، وفي ملاعب الكرة ووسائل المواصلات، حيث الإعلانات الثابتة والمتحركة، المضيئة وغير المضيئة.

لقد أصبحنا فعلاً نعيش في حضارة الصورة الإشهارية. ولم يعد ممكنا أن نفكر في كثير من أمور حياتنا السياسية والاقتصادية والتربوية والترفيهية من دون أن نفكر في الصور. إن يومنا مزدحم بالإعلانات التي تتدفق عبر أجهزة التليفزيون، من خلال النشرات الإخبارية والبرامج الحوارية والصحف اليومية، وهناك أيضاً إعلانات المال والاقتصاد، وهناك الصور الإشهارية التي تتخلل الأفلام والمسلسلات، والأغاني والألعاب الرياضية. وهناك التفكير في نجوم هذه المجلات، ومحاولات الشباب محاكاتهم والتوحد معهم. لقد أصبح عالم النفس البشرية عالماً تشغله صناعة الصور الإشهارية إلى حد كبير. إن مهرجانات التسوق ومعارض السيارات والكتب، هي أمثلة واضحة على نزعة العرض والاستعراض والتلاعب بعقول المشاهدين والمتلقين.

تركز المقاربة العميقة في النقد الإيكولوجي، فتركز على ما يحصل في المنظومة البيئية الشاملة، وتدعو إلى أولوية عليا للكفاح، ضد الشروط الاقتصادية والتقانة المسئولة عن إنتاج التلوث. إن تصدير التلوث ليس جريمة ضد الإنسانية وحسب، بل جريمة في حق الحياة عموماً. إن المقاربة العميقة في النقد الإيكولوجي، حماية ثقافة البلدان غير المصنعة من غزو المجتمعات الصناعية. إن أهداف المجتمعات غير المصنعة، يجب ألا تكون في تشجيع أنماط حياة، على طراز تلك الموجودة في البلدان الغنية. يشبه التنوع الثقافي العميق، على المستوى الإنساني، الثراء والتنوع البيولوجيين لأشكال الحياة. يجب إعطاء أولوية عليا للأنثروبولوجيا الثقافية في برامج التعليم العمومية في المجتمعات الصناعية.

امتد منهج النقد الثقافي إلى مجال دراسة الأنساق الثقافية الكبرى، ودراسة الأنماط المختلفة في ثقافات الشعوب. فأي إنسان يقرأ التاريخ بعمق، أو يدرس الشعوب غير المتحضرة، أو يسافر خارج وطنه، يدرك بسهولة أن كل مجتمع يختلف عن الآخر. وقد أدرك «كبلنغ» هذه الاختلافات في أنساق الثقافة الكلية في الشرق والغرب، عندما قال: «إن الشرق هو الشرق، والغرب هو الغرب، ولا يمكن للاثنين أن يلتقيا»، وقد ترجع هذه الاختلافات إلى التطور التاريخي، أو العزلة الجغرافية، أو للعناصر المفاجئة للزمان والمكان.

وهكذا يتصل النقد الثقافي في النظرية الغربية بعدة مداخل، ومصطلحات نقدية متداولة في تلك النظرية: التاريخانية الجديدة، التحليل الثقافي، أو الشعرنة الثقافية، والدراسات الثقافية، والنقد الثقافي، والمادية الثقافية، ناهيك عن مفهومي الثقافة والمجتمع. لا ينبغي أن يتوقف الناقد الثقافي عند حدود العرض والتحليل، بل عليه أن يتعدى إلى دراسة الأنساق الثقافية باستخدام المنهج المقارن، ومحاولة ربط التحليل الثقافي بعقد المقارنات العلمية بين شتى أنواع التشكيل الثقافي، التي نشاهدها في مختلف الثقافات والحضارات، حيث يلقي المنهج المقارن على الظاهرة الثقافية موضوع الدراسة ضوءا أوفى وأدق. ونظرا لدقة وعمق الدراسات المقارنة، فإن مناهج التصنيف والترتيب، إنما يصعب إمكان تطبيقها بنفس السهولة، التي يطبق بها المنهج التحليلي للنصوص في ميدان الأنثروبولوجيا الثقافية. حيث تنثب الدراسة التحليلية على التركيز على ثقافة واحدة معينة بالذات، أما مناهج المقارنة والتصنيف، فالأمر فيها يختلف، حيث لا تركز على ثقافة واحدة، وإنما تستند المقارنة إلى دراسة مختلف أوجه الشبه والاختلاف بين ثقافة أو أكثر.

وعلى هذا الأساس، فإن تطبيق المنهج المقارن، يقتضي منا تجنب المقارنات السطحية، والتعرض لجوانب أكثر عمقاً، لتفحص وكشف طبيعة الواقع الثقافي، من خلال عقد المقارنات الجادة والعميقة بين شتى الثقافات، وكثيراً ما يستخدم أصحاب الاتجاه الثقافي مختلف المصطلحات الفنية، مثل السمات الثقافية، والمركبات الثقافية، والأنساق الثقافية، والدائرة الثقافية، وذلك للتوصل إلى تحقيق دراسة أدق وأوفى في ميدان المقارنة والتصنيف.

المصادر والمراجع

الكتب باللغة العربية

1 - أحمد أبو زيد: الواقع والأسطورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002

2 - أحمد المتوكل: الوظائف التداولية، المغرب، 1985

3 - أحمد إسماعيل وآخرون: قضايا ومشكلات معاصرة، ، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1994

4 - أحمد ملحة: الرهانات البيئية، مطبعة النجاح، الجزائر، 2000

6 - أحمد مدحت إسلام: التلوث مشكلة العصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990

7 - أحمد الطويلي: إيمي سيزار شاعر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، ضمن كتاب أبحاث في الأدب والتاريخ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979

8 - إبراهيم الجندي: التلوث يخنق الجميع، الأمن الصناعي يقيهم، مطبعة حسان، القاهرة، 1995

9 - برهان غليون: اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر. ط1، 1990

10 - برهان غليون وسمير أمين: ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، دار الفكر سوريا، ودار الفكر المعاصر بيروت - 1999

11 - جميل قاسم: المختلف والمؤتلف، منشورات الآن، بيروت، 2001

12 - جلال زياد: المدخل إلى السيمياء في المسرح، وزارة الثقافة، عمان، 1992

13 - حسن بحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994

14 - حسن المنيعي وآخرون: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب، 2002

15 - حسين رشوان: مشكلات المدينة، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 2001

16 - حفناوي بعلي: فضاء المقارنة الجديدة: الحداثة، العولمة، جماليات التلقي،

دار الغرب، وهران، الجزائر، 2004
17 - حفناوي بعلي: أثر الأدب الأميركي في الرواية الجزائرية، المكتوبة باللغة الفرنسية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2004
18 - حفناوي بعلي: جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أميركية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2006
18 - حفناوي بعلي: أثر ت، س، إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2006
19 - رشيد الحمد وآخرون: البيئة ومشكلاتها، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1980
20 - رمضان بسطويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1989
21 - رمضان بسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1998
22 - رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى للثقافة والنشر، 2001
23 - ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1983
24 - ريمون طحان و دنيز بيطار طحان: وصية المقارن - البيان الكو زموبوليتي - دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1987
25 - ماري تيريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002
26 - مجدي الجزيري: البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي شتراوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002
27 - مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002
28 - مجدي وهبة: الأدب المقارن، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط1، 1980
29 - مجدي يوسف: التداخل الحضاري والاستقلال الفكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993
30 - محمد أحمد بيومي: علم الاجتماع الثقافي، در المعرفة الجامعية،

الأسكندرية، 2002
31 - محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع الثقافي، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1972
32 - محمد بن حمودة: الأنثروبولوجية البنيوية، أو حق الاختلاف من خلال أبحاث ستراوس، دار محمد علي، تونس، 2000
33 - محمد حافظ: إبداعية الأداء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1996
34 - محمد داود: البعد الأنثروبولوجي للنص الأدبي، وقائع ملتقى، أي مستقبل للأنثروبولوجيا، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 1999
35 - محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، 2002
36 - محمد ساري: المنهج السوسيو نقدي، أعمال ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، أفريل، 2001
37 - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة، 1996
38 - محمد نورالدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988
39 - محمد الشيخ: المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفرنسي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1991
40 - محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1987
41 - محمد فريد الصحن: الإعلان، الدار الجامعية، االاسكندرية، 2002
42 - محمد يسري دعبس: قضايا ومشكلات بيئية، جامعة الإسكندرية، مصر، 1995
43 - محي الدين اللاذقاني: الأنثى مصباح الكون، أوديسية النساء بين الحراك والحرملك، مكتبة مدبولي، 2002
44 - ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000
45 - مصطفى حجازي: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية، المركز الثقافي العربي بيروت، 1998،
46 - مصطفى الصاوي الجويني: آفاق من الإبداع والتلقي في الأدب والفن، دار

المعارف، مصر، ط1، 1983
47 - مولاي الحاج مراد: مكانة التحقيق الميداني في الدراسات الأنثروبولوجية، ضمن وقائع ملتقى، أي مستقبل للأنثروبولوجيا، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 1999
48 - نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، يناير، 2001
49- نجلاء نسيب: الاختيار تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دو بوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، 1991
50 - صالح سعد: الأنا/الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001
51 - صلاح كامل: الإنتلجانسيا، هذا اللغز البرجوازي، دار الفارابي، بيروت، 1979
52 - صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001
53 - عائدة بشارة: دراسات في بعض مشاكل تلوث البيئة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1993
54 - عبد الحميد شاكر: المفردات التشكيلية؛ دلالات ورموز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1997
55 - عبد الرحمن عزي: الفكر الاجتماعي والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر، 1995
56 - عبد الحكيم حسان: صلات الأدب العربي بالآداب الأجنبية، ضمن أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985
57 - عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001
58 - عبد المجيد حنون: محاولة لتحديد مفهوم مصطلح الأدب المقارن، ضمن أعمال الملتقى الأول للمقارنين العرب، عنابة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984
59 - عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003
60 - عز الدين المناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد

الثقافي المقارن، مجدلاوي للنشر التوزيع –2004
61 - عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، من منظور جدلي تفكيكي، مجدلاوي للنشر عمان، الأردن، 2005
62 - علي زين العابدين وآخرون: تلوث البيئة، ثمن المدينة، المكتبة الأكاديمية، مصر، 1989
63 - علي الشوك: الموسيقى الإلكترونية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1990
64 - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003
65 - عطية عامر: دراسات في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلومصرية، ط1، 1989
66 - عيسى الشماس: مدخل إلى الأنثروبولوجيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ 2004
67 - فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت 2002
68 - فاطمة كدو: لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي، ضمن كتاب العربية في الإشهار والواجهة، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، 2003
69 - فتحي يكن ورامز طنبور: العولمة ومستقبل العالم الإسلامي، مؤسسة الرسالة بيروت، 2000
70 - قيس جواد العزاوي: العرب والغرب على مشارف القرن الحدي والعشرين، مركز الدراسات العربي الأوروبي، باريس، 1997
71 - سامي خشبة: تجديد الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003
72 - سامي زبيدة: أنثروبولوجيا الإسلام، مناقشة ونقد لأفكار أرنست غلنر، ، دار الساقي، بيروت، 1997
73 - سميحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، الكويت، 1992
74 - فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت، 2002
75 - سمير أمين: التمركز الأوروبي؛ نحو نظرية للثقافة، المؤسسة الوطنية الفنون المطبعية، الجزائر، ط1، 1992
76 - سعاد شيحاني: فرانز فانون، رؤيته لدور الكاتب والأدب الإفريقي، معهد

الإنماء العربي، 1982
77 - سهيرة القلماوي ومحمود مكي: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط1، 1990
78 - السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا الرمزية، دراسة نقدية مقارنة في فهم الثقافة وتأويلها، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2001
79 - السيد عبد المعطي السيد: الإنسان والبيئة،، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992
80 - السيد العراقي: الأدب المقارن منهجاً وتطبيقا، دار الفكر العربي القاهرة، ط1، 1981
81 - شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001
82 - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2005
83 - يحيى عزمي: أضواء على السينما التجريبية، منشورات صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، 1993 الحامي للنشر، صفاقس، تونس، 1987
84 - يمنى الخولي: النسوية وفلسفة العلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2005
85 - يوسف شوكت: المثقفون والتقدم الاجتماعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1984

الكتب المترجمة

1 – أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2003

2 – أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، 1971

3 أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، 1961

3 أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975

4 - اندرو دادلي: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987

5 – أليكسيس دي توكفيل: الديمقراطية في أميركا،، الجزء الأول، ترجمة أمين مرسي قنديل، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1962

6 - الكسندر كولونتاي: المرأة الجديدة، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، 1978

7 – الأب جاك جمييه: ثلاثية نجيب محفوظ من وجهة سوسيو ثقافية، ترجمة نظمي لوقا، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1998

8 - آني وآن جاكلين: قضية النساء، ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978

9 – إدوارد سعيد الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1984

10 – إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، 1998

11 - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000

12 – إدوارد سعيد: صور المثقف، ترجمة غسان غصن، دار النهار، بيروت، 2003

13 – إدوارد سعيد: الإنسية والنقد الديمقراطي، ترجمة فواز طرابلسي، دار

الآداب، بيروت، 2005
14 - اليه استون، جورج سافونا: المسرح والعلاقات، ترجمة سباعي السيد، أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996
15 - ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي،، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصؤية العامة للكتاب، القاهرة، 1983
16 - بيير بورديو: عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، المحروسة للنشر والمعلومات، القاهرة، 1999
17 ـ أوجينيو باربا: أنثروبولوجية المسرح، مسيرة المعاكسين، ترجمة قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1990
18 - إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، 1999
19 - إيمي سيزار: خطاب الاستعمار، ترجمة مروان الجابري، وياسر هواري، دار الشرق الجديد، 1954
20 - إيمي سيزار: دفتر عودة إلى مسقط الرأس، ترجمة أحمد الطويل، ضمن كتاب أبحاث في التاريخ والأدب، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1979
21 - بروكر الآن: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995
22 - بوتومور: النخبة والمجتمع، ترجمة جورج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1971
23 - بول بوفيه: الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد، إصدارات سطور، القاهرة، 2001
24 - بيل اشكروفت، وآخرون: الإمبراطورية ترد بالكتابة، آداب ما بعد الاستعمار، النظرية والتطبيق، ترجمة خيري دومة، دار أزمنة، عمان، الأردن، 2005
25 - بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 1991
26 - بيير بورديو: العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994

27 - بيير بورديو: عن التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجي، القاهرة المحروسة للمعلومات والنشر، 1999
28 - بيير بورديو: السيطرة الذكورية، ترجمة أحمد حسان، دار العالم الثالث، 2001
29 - بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عيد لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، 1991
30 - تزفيتان تودوروف: فتح أميركا، سينا للنشر، القاهرة، 1992
31 ـ ت، س، إليوت: مهمة النقد، ترجمة إبراهيم حمادة، ضمن كتاب مقالات في النقد، دار المعارف، مصر، ط1، 1982
32 - ت، س، إليوت: تعليقات إليوت على الأرض الخراب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة - الشاعر والقصيدة - المؤسسة العربية، 1980
33 - ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة وتقديم شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2001
34 - جان بول سارتر: دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1973
35- جاك تكسيه: غرامشي، دراسة ومختارات، ترجمة إبراهيم محول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972
36 - جاك ديبوا وآخرون: نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري البشير، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984
37 - ج. مليفيل هرسكوفيتز: أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق، 1974
38 - جان ماري شيفر: الفن في العصر الحديث، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996
39 - جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2000
40 - جي ديبور: مجتمع الاستعراض، ترجمة أحمد حسان، شرقيات، القاهرة، 1998
41 - جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، انساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993
42 - جون. ب. فكري: الغصن الذهبي، وقع عميق ونمط أعلى، الأسطورة

والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشرة ناقداً، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980
43 – جوناثان كوللر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003
44 – جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996
45 – جيمس فريزر: الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971
46 – دافيد بروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1997
47 – دفيد برودويل: السرد في الفيلم السينمائي والنشاط الذي يمارسه المشاهد، منى سلامة، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، 2001
48 - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، بيروت، 1999
49 – راسل جاكوبي: نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001
50 – رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ضد المتوائمين الجدد، ترجمة هارون عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، 1999
31 – رايموند وليامز: الثقافة والمجتمع، ترجمة وجيه سمعان، مراجعة محمد فتحي، دار الشئون الثقافية، بغداد، 1989
52 – ريمون آرون: أفيون المثقفين، ترجمة عادل زيتوني، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت ط2، 1978
53 – ريجيس دوبريه: حياة الصورة وموتها، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002
54 – رومان جاكبسون: محاضرات في الصوت والمعنى، تقديم كلود ليفي ستراوس، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1994
55 – زيودين ساردار وبورين فان لون: الدراسات الثقافية، ترجمة وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003

56 – كريس بولديك: النقد والنظرية الأدبية، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، دار الهدى، الجزائر، 2004

57 – كلود روى: دفاعاً عن الأدب، ترجمة هنري زغيب، عويدات، بيروت، 1983

58 – كلود ليفي شتراوس: مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير، بيروت، 1983

59 –كلايد كلاكهون: الإنسان في المرآة، ترجمة شاكر سليم، وزارة الثقافة، بغداد، 1964

60 – كليفورد غريتز: الإسلام من وجهة نظر الإناسة: المغرب وأندونيسيا، ترجمة أبوبكر أحمد باقدر، دار المنتخب العربي، 1994

61 – لبيست و م. باسو: المثقفون والتقدم الاجتماعي، ترجمة شوكت يوسف، وزارة الثقافة، دمشق، 1984

62 – لويد وألين كوك: المشكلات المدرسية في العلاقات الإنسانية، ترجمة عفاف فؤاد، دار الكرنك والطبع والتوزيع، القاهرة، 1996

63 – ليزا، هـ، نيوتن: نحو شركات خضراء، مسئولية مؤسسات الأعمال نحو الطبيعة، ترجمة إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006

64 – مارتين بريتساي: التربية والتداخل الثقافي، ترجمة جورجيت الحداد، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2003

65 – موريس ميرلوبونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1978

66 – مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية، أهمية الجغرافية في تفسير الظواهر الإنسانية، ترجمة سعيد منتاق، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 2005

67 – مايكل زيمرمان: الفلسفة البيئية، من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجية الجذرية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006

68 – ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، 1986

69– ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي،

المغرب، 1987

70 - ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ترجمةمطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1990

71 - موريس ميرلوبونتي: المرئي واللامرئي، ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1978

72 - موريس ميرلوبونتي: العين والعقل، ترجمة حبيب الشاروني، منشأة المعارف الإسكندرية، 1989

73 - ناثان كوبلر: حوار الرؤية، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1987

74 - نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب تونس، 1991

75 نورثروب فراي: الأسطورة والرمز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980

76 نورثروب فراي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة حنا عبود، دار المعارف، سوريا، 1987

77 - صموئيل هانتغون: صدام الحضارات، ترجمة مركز الدراسات الاستراتيجية و البحوث والتوثيق، بيروت، ط1، 1995

78 - غروف ساموبل داو: المجتمع ومشاكله، ترجمة إبراهيم رمزي، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1983

79 - فالنتينا إيفاشيفا: على أبواب القرن الحادي والعشرين، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986

80 - فرانز فانون: سوسيولوجية ثورة، ترجمة ذوقان قرقوط، دار الطليعة، بيروت، 1970

81 - فرانز فانون: معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الطليعة بيروت، ط3، 1979

82 - فرانز فانون: من أجل إفريقيا، ترجمة محمد الميلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980

83 ـ فرانسيس جانسون: سيمون دي بوفوار، أو مشروع الحياة، ترجمة إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط2، 1987

84 - فرانسيس فوكو ياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، ترجمة حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1992

85 - فرنسيس سوندرز: الحرب الباردة الثقافية، وعالم الفنون والآداب، ترجمة طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط2، 2002

86 - سارة ميلز: الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004

87 - سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002

88 - س، ب، سنو: الثقافتان، الأدبية والعلمية ونظرة ثانية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الجاحظ، بغداد، 1998

89 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1981

90 - سوزان مولر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

91 - شون ماكبرايد وآخرون: أصوات متعددة وعالم واحد، الاتصال والمجتمع، اليوم وغدا، منشورات اليونسكو. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط1، 1981

92 - هانز بيتر مارتين: فخ العولمة الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية، ترجمة عدنان عباس علي، عالم المعرفة، الكويت، 1998

93 - هربرت ا. شيللر: المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999

94 - هربرت ريد: حاضر الفن، ترجمة سمير علي، دار الشئون الثقافية بغداد، 1986

95 - هربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ط3، 1988

96 - يانيس كوكس: السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة سهير حمودة ونورا أمين، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، 1994

97 - يوري لوتمان: سيميوطيقا السينما، مقال ترجمة نصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986

المجلات والدوريات

1 -أصول الفكر والعمل، باريس، العدد الأول، فبراير شباط، 1994

2 - أفكار، عمان، الأردن، العدد 207، 2006

3. - الاجتهاد، ، العددان 47، 48، بيروت، صيف وخريف، 2000

4 - الاجتهاد، العدد 49، بيروت، شتاء، 2001

5 - أخبار الأدب، العدد 434، القاهرة، نوفمبر، 2001.

6 - أخبار الأدب، العدد 414، القاهرة، يونيو، 2001

7 - الآدب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 3، ديسمبر، 2004

9 - البصائر، المجلد 2، عدد1، آذار، الأردن، 1998

10 - بناة الأجيال، سورية، العدد 53، خريف، 2004

11 - تايكي، العدد 12، عمان، الأردن، 2003

12 - تايكي، العدد 18، عمان، الأردن، 2004

13 - التواصل، العدد 14، جامعة عنابة، الجزائر، جوان، 2005

14 - الثقافة العالمية، عدد 10، الكويت، نوفمبر، ديسمبر، 1998

15 - الثقافة العالمية، العدد 88، ، الكويت، مايو، يونيو، 1998

16 - الثقافة العالمية، العدد 93، ، الكويت، مارس أفريل، 1999

17 - الثقافة، العدد 71، ، الجزائر، سبتمبر، أكتوبر، 1982،

18 - الثقافة، عدد 76، الجزائر، يوليو، أغسطس، 1983

19 - الخبر الأسبوعي، العدد 113، ، الجزائر، ماي، 2001.

20 - اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 2، 1997

21 - عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد السابع والعشرون، الكويت، أكتوبر، ديسمبر، 1998

22 - عالم الفكر، العدد 1/المجلد 32، الكويت، 2003

23 - العربي، عدد 462، مايو، الكويت، 1997

24 - العربي، العدد 541، الكويت، ديسمبر، 2003

25 - العرب والفكر العالمي، عدد 5، بيروت، 1989

26 - علامات، العدد 12، المغرب، 1999

27 - علامات، العدد 18، المغرب، 2002
28 - العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، المجلد 26، العدد1 ربيع، 1998
29 - العلوم الإنسانية، العدد 186، الكويت، 1977
30 - المعرفة، سوريا، العدد 495، كانون الأول، 2004
31 - المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد 12، جويلية، ديسمبر، 1987
32 - المجلة العربية، العدد 32، السعودية، 1977
33 - المستقبل العربي، العدد 196، بيروت، 1995
34 - الفكر العربي المعاصر، عدد 112، 113، بيروت، 2000
35 - الفكر العربي، العدد 93، بيروت، صيف، 1998
36- فصول، العدد 1، المجلد الرابع، القاهرة، 1983
37 - فصول، العدد 62، القاهرة، ربيع وصيف، 2003
38 - فصول، ، العدد 65، القاهرة، خريف 2004، وشتاء 2005
39 - فصول، العدد 66، القاهرة، ربيع، 2005

الكتب باللغة الأجنبية

1 - Dictionnaire Larousse; Librairie Larousse Paris -1983.

2 - Oxford dictionary. Oxford university. press. 1984.

3 - Paul Moriera: Les Enfant malades de la publicité, le monde diplomatique. 1995

4 - T. S. Eliot: what is a classic? London 1955.

5 - Jacques Berque: Egypte, imperialisme et révolution, Paris 1967

6 - Jacques Berque: Memoires des deux rives, seuil 1989

7 - Jacques Berque: Memoires des deux rives, seuil 1989

8 - Jacques Berque: Le Maghreb entre deux guerres, seuil 1962

9 - Jacques Berque: Arabes, stok 1978.

المؤلف في سطور

أ. د. حفناوي بعلي

- كاتب، وصحفي، وباحث جامعي. أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة عنابة - الجزائر.
- ماجستير في النقد المسرحي والفنون الدرامية.
- دكتوراة دولة في الآداب والعلوم الإنسانية، الدراسات المقارنة - العلاقات العربية الأنجلو أميركية.
- أمين عام - عضو مؤسس - لجمعية الأدب المقارن الجزائرية، عضو جمعية التاريخ والمعالم الأثرية.
- أستاذ باحث وعضو مؤسس في مخبر الأدب العام والمقارن.
- رشحه المعهد العالمي الأميركي كشخصية عالمية لسنة 2006، لنيل الميدالية العالمية للحرية.
- شارك بالمحاضرات في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية..
- نشر عدة دراسات وبحوث ومقالات في الجرائد والمجلات والدوريات الوطنية والعربية والأجنبية..

صدر له:

- أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر.
- فضاءات المقارنة الجديدة.. الحداثة.. العولمة.. جماليات التلقي.
- أثر الأدب الأميركي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.
- أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي المعاصر.
- جبرا إبراهيم جبرا في ضوء المؤثرات الأنجلو أميركية.
- طبقات الأدب النوميدي الإفريقي.. من أبوليوس إلى أوغسطينوس.

ن : 63 تاريخ استلام : 7/2/2008

يصدر له قريبا:

- الترجمة الأدبية المقارنة.. الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر
- الصورلوجيا وتمظهر الأنا والآخر.. من المجابهة إلى المثاقفة والحوار
- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة.. ترويض النص وتقويض الخطاب.
- فتوحات قصيدة النثر لنهايات القرن.. شعرية الأسطورة وفيوضات الومضات
- دليل الأنيس والجليس في رجالات وشهيرات موطن عنابة..
- الرؤية والإبداع: قراءات في تجربة نادر هدى الشعرية
- النقد الثقافي المقارن في الخطاب الأردني الفلسطيني.. ذاكرة المستقبل وآفاق العالمية


الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

منشورات الاختلاف

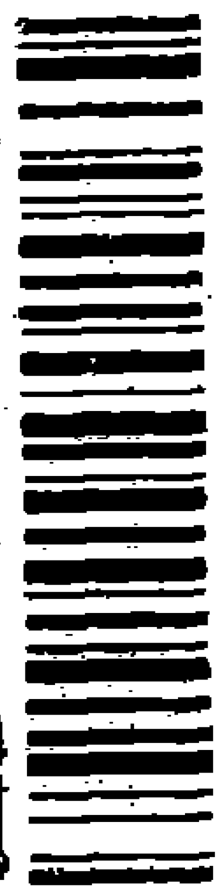
مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن

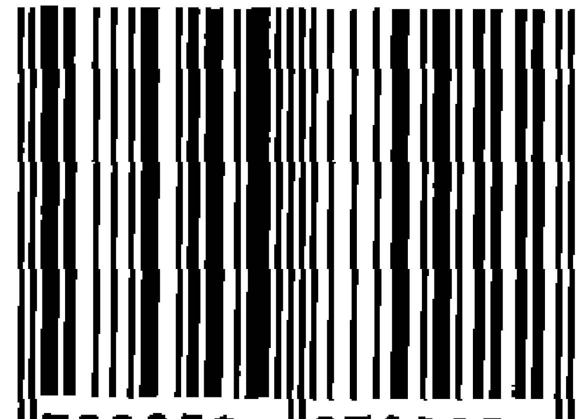
أ. د. حفناوي بعلي
• كاتب من الجزائر

يؤكد النقد الثقافي على أنه نشاط وليس مجالاً معرفيا قائما بذاته، وأن الناقد الثقافي أو نقاد الثقافة، يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة. وإن النقد الثقافي مهمة متداخلة، ومترابطة، ومتجاوزة، ومتعددة. كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكاراً ومفاهيم متنوعة. وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلاً عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والإنثروبولوجية.

اهتمت الدراسات الثقافية / النقد الثقافي، بجملة من العناوين والقضايا البارزة، من مثل: ثقافة العلوم، وتشمل التكنولوجيا والمجتمع، الرواية التكنولوجية والخيال العلمي، وثقافة الصورة والميديا، وصناعة الثقافة، والثقافة الجماهيرية، والأنثروبولوجية النقدية الرمزية المقارنة، والتاريخانية الجديدة، ودراسات سياسة العلوم، الدراسات الاجتماعية، الاستشراق، خطاب ما بعد الاستعمار، نظرية التعددية الثقافية، والدراسات النسوية والجنسوية، والنقد الإيكولوجي / ثقافة البيئة، وثقافة العولمة.

تقدم الدراسات الثقافية ما يشبه خارطة لجغرافية النقد الثقافي، تبين الأماكن وأسماء الأعلام الرواد للخطاب الثقافي. حيث ظهر في فرنسا :
رولان بارت، كلود ليفي ستراوس، ميشيل فوكو ... ناك
لاكان، بيير بورديو، جاك دريدا، ا. ج. غريماس ... ين
هابرماس، ثيودور أدورنو، والتر بنجامين، ماك ... ت
ماركوز. وفي الولايات المتحدة: إدوارد سعيد، ... بود
جرتيز، فريدريك جيمسون. وفي كندا: ميتشل ... س،
نورثروب فراي. وفي إنجلترا: ليفس، رايموند و ... يل،
ريتشارد هوجارت، ماري دوغلاس، وليم إمبسو ... نيو
غرامشي، وأمبرتو إيكو.



ISBN 978-9953-87-092-2

منشورات الاختلاف
14 شارع جلول مشدل
الجزائر العاصمة
البريد الإلكتروني :
revueikhtilef@hotmail.com


الدار العربية للعلوم ـ ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com
ص. ب. 5574-13 شوران 2050-1102 بيروت – لبنان
هاتف: 785107/8 (1-961+) فاكس: 786230 (1-961+)
البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb

جميع كتبنا متوفرة على شبكة الإنترنت
نيل وفرات.كوم www.neelwafurat.com